Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno VI

N. 56 | Dicembre 2017 | ISSN 2431 - 6739

Nuova legge sul cinema e decreti derivati di Franceskin e Borrellik

prossimamente su tutta la modulistica ad alta definizione

Darix Franceskin
Presenta

La banda dei bandi

Dilettanti allo sbaraglio

Refusi esilaranti per un cast eccezionale. La critica più disinvolta ha già assegnato il suo 8 & 1/2 "Errori materiali divertenti e appassionanti" per un'opera che ha aperto nuove visioni e prospettive del cinema italiano nonostante problemi di diffusione, infatti il film doveva uscire già il 1 gennaio 2017 ma sta trovando seri problemi di distribuzione. *DdC*

(vignetta di Pierfrancesco Uva)

Vedi Napoli (il cinema) eppoi muori (di media)

Alberto Castellano

Napoli, si sa, nel bene e nel male è la città italiana che maggiormente fa parlare di sé. E periodicamente sotto il profilo della produzione e degli eventi culturali - al di là della qualità di singole opere letterarie, teatrali, cinematografiche o dello spessore di manifestazioni culturali – si alimentano fantomatiche mode e tendenze, si costruiscono fantasiosi movimenti artistici, si ipotizzano rinascite (o rinascimenti) sintomatici di una (supposta) vitalità cittadina e regionale. Complice, anzi determinante, l'amplificazione mediatica (carta stampata, tv, radio, canali informatici) alimentata non solo dalla stampa locale ma anche da quella nazionale che pronta a cadere nelle trappole ricattatorie con un atteggiamento tra l'ammirazione esotica, l'accondiscendenza, il "senso di colpa", si spertica in elogi eccessivi per qualunque "novità" partenopea che spesso nascondono (ma nessuno lo ammette) una sostanziale distanza da un mondo autocelebrativo e autoreferenziale condannato a un immobilismo e a un ruolo che non altera più di tanto le gerarchie del potere nazionale culturale, mediatico, editoriale, egemone dal punto di vista degli eventi che contano. Ogni qualvolta si parla di Napoli c'è chi come me avverte un disagio per la difficoltà di separare la valutazione obiettiva dell'oggetto culturale dal flusso propagandistico sproporzionato, di accostarsi alla questione con sguardo lucido, equilibrio concettuale, approccio distaccato. Del resto si è detto tante volte che Napoli non è, e forse non sarà mai, una città "normale". Nel bel volume appena uscito *Tradizioni popolari di Napoli* (Newton Compton editori), l'autore l'antropologo Claudio Corvino, che affronta l'argomento scardinando luoghi comuni, stereotipi, preconcetti, scrive nell'introduzione: "È impossibile osservare Napoli *a occhio nudo* perché non è mai stata una città *neutrale*. Come molte altre scolpite nell'immaginario, la città partenopea non è mai un semplice sfondo, un reticolo di strade, piazze e palazzi che ospita le vite dei suoi abitanti". L'ennesimo spunto di riflessione sulla questione ce lo fornisce la forte presenza del cinema made in Naples all'ultima Mostra del Cinema di Venezia. Esattamente vent'anni fa all'edizione

segue a pag. seguente

diaridicineclub@gmail.com

segue da pag. precedente

del 1997 del Festival fece rumore la presenza in concorso de *I vesuviani*, scortato da una comprensibile attesa di pubblico e di critica se non altro perché fu annunciato con precipitosa enfasi e pretenziose opzioni come una sorta di "manifesto" di una presunta Nouvelle Vague napoletana. Poi il film divise gli stessi pubblico e critica, deluse in parte le aspettative e fu un mezzo flop. Ma alla luce di quello che è successo vent'anni dopo, quell'evento oggi appare giustificato e comprensibile se non altro perché riuniva con la formula degli episodi cinque talenti partenopei (Martone, Capuano, Incerti, De Lillo, Corsicato) di generazioni e formazioni diverse che già avevano dato prova della qualità d'autore del loro cinema ed erano proiettati con belle speranze (che poi si sono realizzate) nel panorama cinematografico nazionale. Ben diverso è ciò che è accaduto quest'anno. Sulla Laguna sono sbarcati distribuiti in varie sezioni (Concorso, Orizzonti, Giornate degli Autori, Fuori concorso, Settimana della Critica) ben otto film (sei lungometraggi, un mediometraggio e un corto) targati Napoli accompagnati già prima delle proiezioni da sirene, fanfare, megafoni, sponsor mediatici per il solo fatto che la pattuglia dei cineasti napoletani era la più nutrita. E questo in parte ci può stare, poi però critici, cronisti, inviati e opinionisti (con le solite eccezioni) si sono fatti prendere la mano parlando di capolavori, di "miracolo napoletano", con esaltazioni tipo "un film che ha stregato Venezia", "il cinema napoletano conquista Venezia", "film salutati con standing ovation" ecc... Poi dopo la sbornia veneziana, le opere presentate hanno dovuto fare i conti con distribuzioni e uscite non sempre facili, con il responso del botteghino e con giudizi più distaccati e meno condizionati dal contagio festivaliero. Del gruppo il più sopravvalutato e sostenuto enfaticamente (si è parlato di "miracolo dell'animazione", "rinascita del cartoon italiano") è *Gatta Cenerentola*, rilettura animata postmoderna della favola del Seicento di Basile che è all'origine del famoso omonimo spettacolo del 1976 di Roberto De Simone e ispiratrice qualche anno fa de *Il racconto dei racconti* di Garrone. Il testo di Basile c'entra poco o niente al punto da alimentare il sospetto che è soprattutto il titolo, forte nell'immaginario ed evocativo, ad aver ispirato furbescamente gli autori, per poi arzigogolare con belle soluzioni visive sull'asse passato-presente-futuro e rimestare ancora una volta tra gli stereotipi del degrado, della criminalità, del traffico di droga, dei boss, delle donne sottoproletarie e via dicendo, che alla distanza fanno valere un'esuberanza già vista e sentita in carne ed ossa che finisce per vanificare le potenzialità antropomorfiche dell'operazione. *Gatta Cenerentola* è proprio la cartina di tornasole di quello che si diceva nella premessa. La stessa storia se fosse stata raccontata live non se la sarebbe filata nessuno, ma trattandosi di un cartone animato l'attenzione è stata fisiologicamente maggiore, salvo poi un'enfatizzazione sproporzionata visto che i toni mediatici erano quelli del film che stava quasi cambiando l'animazione (neanche si trattasse della Pixar/Disney, della Dreamworks o di qualche prodotto della scuola dell'Est europeo o di quella più recente francese o spagnola che hanno lasciato un segno nel genere) proprio perché faceva parte del pacchetto napoletano. La Mad Entertainment, la factory napoletana dell'animazione che da qualche anno sta ridisegnando una via italiana al cartone animato, esibisce una squadra di talenti guidati da Alessandro Rak (la stessa del cartoon d'esordio *L'arte della felicità*) alle prese con avanzate tecniche digitali, computergrafica e creatività visiva. E allora non sarebbe meglio sperimentare tutto questo con altre storie e altri contesti non napoletani per evitare di chiudersi in un recinto autoreferenziale? O forse quelli della Mad sanno che senza il "paracadute culturale" napoletano rischierebbero in termini di consensi mediatici, quindi preferiscono assecondare l'equivoco. E a riprova di come il "napoletanismo" sia trasversale a categorie, festival, rassegne, operatori molto diversi e distanti per qualità delle proposte e impostazioni culturali per cui quando c'è di mezzo l'evento napoletano si finisce per fare quadrato, *Gatta Cenerentola* riceverà un Capri Award nell'ambito di "Capri-Hollywood" che si tiene sull'isola a dicembre, un premio che dovrebbe aprire al film le porte del mercato americano. Non sappiamo quanto sia gratificante avere un riconoscimento da una manifestazione inconsistente e farraginosa, una passerella di divi stranieri e nostrani e un'accozzaglia di premi intitolati a Lete e Kimbo, che sbarca poi a Los Angeles in concomitanza con la consegna degli Oscar enfatizzando un presunto lancio di film italiani negli Stati Uniti. L'altro film del quale si è molto parlato è *Ammore e malavita* dei Manetti Bros, un divertente e piacevole mix di sceneggiata, musical, noir, neomelodici, crime movie, parodia, commedia. Una bella commistione e contaminazione di generi e linguaggi con molte citazioni che se non altro esalta una Napoli più insolita, originale, naif anche se c'è una buona mezzoretta di troppo che avrebbe giovato a tutta l'operazione. *L'equilibrio* è la storia di un prete di frontiera ed è proprio il caso di dire che Vincenzo Marra ha tenuto in asciutto equilibrio un tema e un contesto sempre a rischio di debordare nel gomorrismo di maniera. Con il mediometraggio *Il signor Rotpeter*, quasi un fantasy da un raro racconto di Kafka, Antonietta De Lillo, conferma di essere un'autrice di talento fuori dagli schemi, una cineasta indipendente sempre pronta a mettersi in gioco e a sperimentare linguaggi, formati e formule autoproduttive come le produzioni dal basso e il film partecipato, anche se pure lei ha preferito declinare la storia in versione napoletana. Gli altri quattro film della cordata partenopea non tolgono e non mettono in termini di qualità e di novità. Da *Il cratere* definito dai registi Luca Bellino e Silvia Luzi come "una favola Disney al contrario" a *Veleno* di Diego Olivares che affronta il dramma degli abitanti della Terra dei Fuochi, da *Nato a Casal di Principe* di Bruno Oliviero, che ripercorre la vicenda di Paolo Letizia, rapito nel 1989 in circostanze misteriose e mai più tornato a casa, al cortometraggio *MaLaMèNTi* di e con Francesco Di Leva, esordio dell'attore dietro la macchina da presa. Insomma il cinema napoletano in questi ultimi anni dà segni di vitalità dal punto di vista della prolificità, della vivacità, della nascita di nuovi autori (da Sorrentino all'ultimo sconosciuto documentarista), dell'affermazione di nuove realtà produttive, della diversità dei generi (dal dramma alla commedia, dal noir gomorresco al musical, dalla fiction più commerciale al documentario più rigoroso), del target commerciale (da opere a grosso budget a piccoli film autoprodotti), di livelli qualitativi diversi (da opere raffinate a prodotti *trash*). E anche la televisione (Rai, Mediaset e Sky) tra fiction, serie, tv-movie, programmi comici d'intrattenimento, fa da ulteriore cassa di risonanza di un *trend* periodico che come tale *viaggia* selvaggiamente da solo, fa parlare di sé tra social, piattaforme, circuiti di condivisione, siti, canali tematici e altri veicoli informatici. Non avrebbe bisogno quindi di ombrelli protettivi, di corsie preferenziali, di overdosi d'informazione e pubblicità, di strategie di comunicazione che cercano di accreditare scuole, tendenze e movimenti che non esistono, con l'effetto oggettivo di creare la convinzione in molti non napoletani di una produzione artistica e culturale specchio e termometro di una città che invece annaspa e resta ai margini dei centri culturali italiani più propulsivi e dei grandi eventi che contano.

"Gatta Cenerentola" animazione, (2017) diretto da Alessandro Rak, Ivan Cappiello, Marino Guarnieri e Dario Sansone

"Il signor Rotpeter" mediometraggio di Antonietta De Lillo nella selezione ufficiale di Venezia 74, nella sezione Fuori Concorso.

Alberto Castellano

Ecuador. Una panoramica sulle attività della Cinemateca Nacional 'Ulises Estrella'

Il luogo della memoria audiovisiva ecuadoriana

Laura Godoy Andrade

E' stato a Quito che il 28 dicembre 1981 il Consiglio Esecutivo della *Casa della Cultura Ecuadoriana* (CCE), sotto la presidenza del suo fondatore il poeta Ulises Estrella, decise di fondare la *Cinemateca Nazionale della CCE*, per iniziare le proprie attività culturali già nel gennaio 1982. Dopo la morte di Estrella avvenuta nel 1984, la *Cinemateca Nacional* ha preso proprio il suo nome.

E di lui si è preso come esempio l'impegno culturale su tre obiettivi fondamentali:

- **L'archiviazione** del patrimonio cinematografico che comprendeva la ricerca, il recupero delle pellicole, la conservazione, la digitalizzazione e l'apertura di sportelli per la consultazione pubblica;
- **La diffusione** attraverso la promozione cinematografica;
- **La promozione dei Circoli del Cinema** in funzione della educazione cinematografica del pubblico.

La *Cinemateca Nazionale della CCE* è oggi la custode legale del patrimonio audiovisivo del Paese. È l'unico archivio cinematografico in Ecuador che conserva gli audiovisivi, con circa 5.000 titoli nazionali in formati 8, S8, 9.5, 16 e 35mm e formati video Betamax, VHS, U-Matic, V8, DVD, Bluray , HDV e DVCAM. Possiede anche un fondo di documentazione cinematografica di oltre 10.000 pagine di stampati, sceneggiature, foto, poster cinematografici, nonché una biblioteca specializzata con pubblicazioni e cataloghi di film. Questo grosso lavoro può realizzarsi grazie alle normative e al sostegno della FIAF (*International Federation of Film Archives*) e del CLAIM (*Coordinamento Latinoamericano degli Archivi delle* Immagini in Movimento), organizzazioni a cui la *Cinemateca* aderisce. A partire dal 2008, la *Cinemateca* offre la possibilità di una consultazione pubblica di tutto il materiale dell'archivio cinematografico, dando la possibilità ai ricercatori e a tutto il pubblico in generale di accedere gratuitamente al fondo e alla documentazione audiovisiva presente, ai fini di un uso culturale. Nel 2015, grazie al Ministero della Cultura e all'ex *National Film Council*, essa si è dotata di un *Film Scanner*, un'attrezzatura fondamentale per la conservazione digitale del patrimonio cinematografico e la creazione così di una *Cinemateca digitale*, fondamentale per il recupero della memoria audiovisiva dell'Ecuador su cento anni di storia del cinema nazionale, anch'essa disponibile per la ricerca e la consultazione pubblica. La *Cinemateca Nacional* con tali politiche ha contribuito a sviluppare importanti risultati nel processo di recupero della memoria cinematografica ecuadoriana, avviando percorsi che si sono potuti materializzare attraverso una serie di pubblicazioni, quali ad esempio: la rivista bimestrale *Cine OJO*, la *Cronologia della Cultura Cinematografica in Ecuador*: 1849-1986, il *Cinema Silenzioso in Ecuador*: 1895-1935, il *Catalogo dei Film Ecuadoriani*: 1922-1996; i *Cuadernos de Cinematica*, la *Cinematografia di Augusto San Miguel*: 1924-1925 di Wilma Granda, *Inicio y Memoria cinematica*: 1982- 2007, *Afiches del Cinema Ecuadoriano*: 1969-2013 e ancora la *Rivista Specializzata in Cinema: 25 Watts*. Tutte queste pubblicazioni hanno consentito di promuovere un confronto costruttivo e creativo con il pubblico, i cineasti, gli storici e i ricercatori, con i distributori di film e con chi si occupa di programmare rassegne cinematografiche alternative fuori dal mercato e magari con anteprime nazionali ed internazionali. Proprio la programmazione e distribuzione cinematografica ecuadoriana e del cinema indipendente internazionale sono un altro settore di impegno importante della *Cinemateca Nacional*, che utilizza per gli incontri e le proiezioni la bella sala *Alfredo Pareja Diezcanseco*, dotata di 320 posti a sedere in cui si può proiettare in DCP, Bluray e DVD. La programmazione cinematografica che viene proposta in modo articolato e diversificato si rivolge a tutta la comunità della provincia in cui è collocata la *Cinemateca Nacional*. Da qui nasce la collaborazione con l'*Istituto di Cinema* e la *Casa di Produzione Audiovisiva* (ICCA), con le quali la *Cinematica* gestisce il programma *Territorio Cine*, con lo scopo proprio di promuovere manifestazioni cinematografiche di respiro nazionale in tutti gli angoli del paese. Così, in modo ininterrotto da quattro anni, la *Cinemateca* può organizzare la manifestazione *Casa Cine Fest*, il Festival del Cinema latinoamericano che si è imposto al pubblico come una finestra importante per la divulgazione di tanti film indipendenti latinoamericani. Nella sua ultima edizione svoltasi nel Giugno di quest'anno, questo Festival ha richiamato più di 12.000 spettatori. Il Festival

2 ° Festival City di Quito Sala Alfredo Pareja

Archivio e consultazione pubblica Cinemateca Nacional Ecuador

Cineclub Centro Culturale Università Cattólica di Quito

Le scuole del sud al Teatro Messico

segue a pag. successiva

Un esempio eccellente sul valore della formazione del pubblico col cinema, da cui si è allontanata la nuova/vecchia Legge italiana su Cinema e Audiovisivo

Red Cineclubes Ecuador

Riconoscendo il ruolo fondamentale svolto dai Circoli del Cinema come scuola di formazione del pubblico, nell'ottobre del 2015 è stata creata la Rete dei Circoli del Cinema in Ecuador con l'obiettivo di incoraggiare la democratizzazione e il decentramento culturale grazie all'uso del cinema, tenendo conto dei differenti pubblici e dei contenuti dei film da proporre in tutte le diverse aree del paese. Il nostro obiettivo principale è stato quello di divulgare con iniziative appropriate rassegne cinematografiche che potessero avvicinare e aggregare i giovani e il pubblico in generale al cinema alternativo non commerciale, per lavorare alla formazione di nuovi pubblici, specialmente per bambini e giovani. Sono nati così nuovi Circoli del Cinema e si sono rafforzati sul piano organizzativo quelli esistenti attraverso stages, sostegno alla programmazione e l'aiuto nel fornire spazi per le proiezioni. La rete è stata integrata con la presenza dei rappresentanti dei Circoli del Cinema e operatori culturali di Quito, Guayaquil, Cuenca, Riobamba, Guaranda, Babahoyo, Ibarra e Puyo. Grazie all'apertura di numerose istituzioni educative, la Rete si è potuta inserire e sviluppare in diverse di queste realtà, come ad esempio: l'*Università Politecnica Salesiana* (Quito-Guayaquil Cuenca), l'*Università Internazionale*, il *Teatro del Messico*, l'*Università delle Americhe*, il Centro Culturale della *Pontificia Universidad Católica Quito*, il *Fondo de Cultura Economica "Centro Culturale Carlos Fuentes"*, l'*Auditorium Unasur*, il *Museo della città* e i Cineclubes: *Catharsis, Casa della Cultura Azuay (Cuenca), Golondrina (Babahoyo), Casa della Cultura ecuadoriana, Bolívar (Guaranda), Martedì di Buon Cinema* e tra questi il *Kunturñawi Film* Festival (Riobamba). In questi ultimi due anni il lavoro è stato fruttuoso, sono stati formati nuovi Circoli del Cinema, la programmazione è stata costante ed è stata indirizzata soprattutto verso il pubblico dei bambini e dei giovani presenti nelle diverse scuole e università del paese. Ultima notizia importante è che per tale impegno e programmazione complessiva delle iniziative culturali cinematografiche, la Rete ha il pieno supporto delle Ambasciate accreditate in Ecuador e dell'*Istituto di Cinema e Produzione Audiovisiva* dell'Ecuador (ICCA).

Laura Godoy Andrade
Coordinator Red Cineclubes Ecuador

segue da pag. precedente

cinematografico *Casa Cine Fest*, che tanto successo di pubblico produce, è strutturato in diverse sezioni di concorso così suddivise: premio per la migliore *fiction* latinoamericana, la menzione speciale del pubblico per il miglior film latinoamericano, la migliore *fiction* ecuadoriana, la menzione speciale del pubblico al miglior film ecuadoriano, la sezione per il miglior corto di narrativa ecuadoriana e un'altra per il premio del pubblico al miglior cortometraggio nazionale. La sala cinematografica *Alfredo Pareja Diezcanseco*, diventata un punto di riferimento fondamentale per tutto il nostro pubblico, ospita durante tutto l'anno ancora altre importanti manifestazioni, per citare le più importanti: l' *EDOC Other Cinema Meetings International Documentary Film Festival* (giunta alla 17 edizione), *LGBTI Festival The Place without limits*, *CHULPICINE - Children's Film Festival*, *Festival del cinema francese*, *Festival EUROCINE*, *Ecuador International Film Festival*, *Environmental* e ancora il *City of Quito Festival*. La *Cinemateca Nacional*, da che è stata fondata ad oggi, è l'unica istituzione che ha un Circolo del Cinema che lavora in modo permanente, con una programmazione quindicinale che promuove il dibattito dopo il film e valorizza il confronto tra il pubblico e gli autori. La politica del lavoro culturale della *Cinemateca Nacional* è strettamente organica agli indirizzi presenti nella *Carta dei Diritti del Pubblico*, quelli approvati a Tabor nel 1987, avendo come premessa il principio che tutti gli esseri umani hanno il diritto di accedere all'arte e all'arricchimento culturale. Questo ci ha consentito, durante questi 36 anni di impegno, di occuparci con consapevolezza di formazione del pubblico, per creare spettatori che sappiano riflettere e sviluppare capacità critiche. Attivare una cultura cinematografica con questi obiettivi è la nostra vera sfida, di cui ben tre generazioni del nostro pubblico ha avuto modo di beneficiarne i risultati e di apprezzare in modo più consapevole l'arte cinematografica e i suoi autori.

Prima del film "Yasuní Man" (2016) Sala Alfredo Pareja

Il teatro Carlos Crespi Cuenca mostra il cinema per bambini

Il Teatro México

Laura Godoy Andrade
Coordinatrice della Cinemateca Nazionale della CCE
Ulises Estrella
traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

Consulente della comunicazione e organizzatrice dei Circoli del Cinema in Ecuador, operatrice e relatrice sulle politiche culturali dei circoli del cinema in diverse parti del mondo, rappresentante in Ecuador della distribuzione cinematografica alternativa CINESUD della IFFS – International Federation of Film Societies, di cui è per la Federazione latinoamericana il segretario supplente.

Con questo intervento dall'Ecuador, prosegue il nostro sguardo sull'associazionismo internazionale di cultura cinematografica. Sui numeri scorsi abbiamo pubblicato interventi provenienti dal Brasile, Russia, Argentina e Italia. Continueremo il nostro approfondimento con i prossimi numeri.

Il giorno della civetta

Natalino Piras

Ricorreva, il 20 novembre, il 28° anniversario della morte di Leonardo Sciascia (era nato a Racalmuto l'8 gennaio 1921). Uno scrittore importante, un'illuminista di questo tempo. I film tratti dalle opere di Sciascia sono *A ciascuno il suo* (1967) di Elio Petri, *Il giorno della civetta* (1968) di Damiano Damiani, *Una vita venduta* (1976) di Aldo Florio, tratto dal racconto *L'antimonio* negli *Zii Sicilia*, *Cadaveri eccellenti* (1976) di Francesco Rosi, tratto dal *Contesto*, *Porte aperte* (1990) di Gianni Amelio, *Una storia semplice* (1991) di Emidio Greco, *L'uomo che ho ucciso* (1995) di Giorgio Ferrara, tratto da *1912+1*, *Il Consiglio d'Egitto* (2002) di Emidio Greco. Nel 1998, Gianni Amelio ha realizzato *I ragazzi di via Panisperna*, dove si parla dello scienziato Ettore Majorana e della sua scomparsa, tema trattato da Sciascia appunto nella *Scomparsa di Majorana* (1975). Insieme a Nicola Badalucco e Fabio Carpi, Sciascia è stato sceneggiatore del film *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972) di Florestano Vancini, ricostruzione con ottica rovesciata rispetto alla novella *Libertà* di Giovanni Verga di quanto costò la repressione garibaldina seguita alla sanguinosa rivolta popolare contro i nobili appunto a Bronte, in Sicilia. *Il giorno della civetta* è un film che non perde di attualità così come attuale rimane Leonardo Sciascia, questo suo romanzo pubblicato da Einaudi nel 1961. Sciascia diceva di non amare *Il giorno della civetta* perché aveva avuto "troppo successo" e perché lo si continuava a leggere "come un ragguaglio folcloristico". Ma non è così. *Il giorno della civetta*, libro e film insieme, sono un classico, una tragedia shakespeariana per tutte le stagioni. Non a caso il titolo prende dall'*Enrico VI* del Bardo, una battuta pronunciata dall'animoso duca di Somerset nella terza parte: "E colui che non vorrà oggi combattere per una simile speranza, se ne torni alla propria casa; si ponga a letto, e, se ardirà mostrarsi alla luce del giorno, sia fatto oggetto di scherno e di meraviglia, come avviene alla civetta quando fuor d'ora si mostra". Chi affronta lo scherno della luce piena del giorno è uno tra i personaggi più rappresentativi di Sciascia: il capitano Bellodi, uomo del nord nella Sicilia che passa dalla mafia di campagna a quella di città, la mafia della speculazione edilizia, degli appalti per la costruzione di strade e viadotti dove l'imperativo è costruire con materiali di scarto. Tutto parte e torna all'indagine da parte del capitano Bellodi sulla morte di Salvatore Colasberna, ucciso da lupara, e sulla contemporanea scomparsa di Paolo Nicolosi, il cui casolare dove vive con la moglie e con la figlioletta sovrasta la strada del delitto. Prima di fare il carabiniere, il capitano Bellodi è stato partigiano, ha combattuto nella Resistenza. Esce sconfitto dallo scontro con don Mariano Arena, il capobastone. Bellodi è allora "sfiorato dalla tentazione di abbandonare la speranza, una volta tornato nella 'indolente sera' di Parma, toccata da una struggente luce". La mafia ha vinto nonostante lui sia riuscito ad arrestare e portare all'Ucciardone, le carceri di Palermo, don Mariano, il mandante dell'omicidio di Colasberna che è stato antifascista in gioventù, che insieme ai fratelli si opponeva alla logica della spartizione degli appalti, lavorando onesto. Don Mariano, l'impresario Pizzuco, cognato di un onorevole democristiano, il sicario Diego Marchica detto Zecchinetta. Verranno tutti scarcerati e Bellodi allontanato.

Aveva fatto in tempo a ritrovare, facendo squassare l'asfalto appena messo, il corpo ucciso di Parrinieddu, confidente di Giustizia, con un tappo di sughero in bocca. Così nel film. Sempre nel film, Nicolosi, che, si intuisce, è stato ucciso da Zecchinetta perché ha visto uccidere Colasberna, non verrà mai ritrovato. La sua cerca diventa alibi per tutti, anche per la moglie Rosa. Solo Bellodi si ostina. Ma viene sconfitto. "Il giorno della civetta", il motivo shakespeariano, assume allora non solo il significato dell'impegno civile. Trova pure un forte valore simbolico, legato al tema funebre (la civetta è un uccello notturno) che però, come ha evidenziato Marco Belpoliti, è connesso nel romanzo non al buio ma alla luce siciliana, simbolo della morte siciliana, la morte per mafia. Nel chiarchiaro: un luogo "che pareva", scrive Sciascia, "una enorme spugna, nera di buchi che veniva inzuppandosi alla luce che sulla campagna cresceva". In questo luogo (Chiarchiaro è anche il cognome dello iettatore nel racconto pirandelliano *La patente*, magistralmente reso al cinema da Totò), nel romanzo, viene ritrovato il cadavere di Paolo Nicolosi. Questo scambio di morti di mafia tra libro e pellicola serve ad esplicare meglio l'epigrafe del romanzo: *"...come la civetta quando di giorno compare"*, come leit-motiv del film, quasi una sceneggiatura nascosta che viene fuori gradualmente alla luce del giorno e delle sue derisioni. Significativa l'espressione popolare che il brigadiere D'Antona, sempre nel romanzo, ripete al capitano Bellodi, immediatamente prima del ritrovamento del cadavere di Nicolosi: «*E lucuccu ci dissi a li cuccuotti:/ a luchiarchiaru nni vidiemmu tutti*». L'archetipo di Bellodi, spiega Francesco Merlo nell'introduzione a una edizione «Corsera» del *Giorno della civetta*, è per Sciascia, un suo amico, "Renato Candida, ufficiale e scrittore, che aveva il coraggio fisico e l'onestà del galantuomo e incarnava, ai suoi occhi, il fiero e oscuro campione di un mestiere amaro e difficile, il mestiere di servire la legge della repubblica, e di farla rispettare. Il capitano Bellodi somiglia anche agli eroi futuri che con lui si sarebbero identificati, in un gioco di specchi che si moltiplicano in altri specchi, di letteratura che si fa vita e di vita che si fa letteratura. Bellodi è settentrionale come il generale Carlo Alberto Dalla Chiesa". Il film di Damiano Damiani è dentro tutto questo. Come narrazione di quanto è già avvenuto, come absconditum-editum, come sintesi di linguaggi, come proiezione di futura memoria. Tutti giusti gli interpreti: Franco Nero è il capitano Bellodi, Claudia Cardinale è Rosa Nicolosi, don Mariano Arena lo sostiene, "un mafioso perfetto", l'americano Lee J. Cobb, che tradì ai tempi del maccartismo, Serge Reggiani è impareggiabile come Parrinieddu, bravissimo Tano Cimarosa come Zecchinetta, Pizzuco lo fa Nehemiah Persoff di Gerusalemme, Giovanni Pallavicino è il maresciallo dei carabinieri a fianco di Bellodi nelle indagini, Fred Coplan il brigadiere. Poi insieme a Santuzza, come una perpetua, abitano la terrazza che tutto domina della casa di don Mariano, gli eccellenti, nel ruolo di mafiosi, Ennio Balbo, Vincenzo Falanga, Ugo D'Alessio, Lino Coletta. Brizio Montinaro è il figlio del maresciallo che pensa a laurearsi in ingegneria e non aiuta più di tanto Bellodi, Laura De Marchi la figlia di don Mariano che fa in tempo ad assistere all'arresto del padre prima di ritornare al collegio svizzero. La sceneggiatura è dello stesso Damiani e di Ugo Pirro, il montaggio

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di Nino Baragli. Del tutto consone le musiche, di Giovanni Fusco, e le voci dei doppiatori, Rita Savagnone per Claudia Cardinale, Sergio Graziani per Bellodi, Oreste Lionello per Parrinieddu, Corrado Gaipa per don Mariano. Non ci sono sbavature né mancanza di continuità di racconto e nel film. Molto discussa e di ormai fama globale la parte del dialogo tra Bellodi e don Mariano sul riconoscimento reciproco di «uomo». Sostiene don Mariano Arena di fronte al capitano Bellodi venuto ad arrestarlo: "Sono un ignorante; ma due o tre cose che so, mi bastano: la prima è che sotto il naso abbiamo la bocca: per mangiare più che per parlare". "Ho la bocca anch'io, sotto il naso" disse il capitano "ma le assicuro che mangio soltanto quello che voi siciliani chiamate il pane del governo." "Lo so: ma lei è un uomo." "E il brigadiere?" domandò ironicamente il capitano indicando il brigadiere D'Antona. "Non lo so" disse don Mariano squadrando il brigadiere con molesta, per il brigadiere, attenzione."Io" proseguì poi don Mariano "ho una certa pratica del mondo: e quella che diciamo l'umanità, e ci riempiamo la bocca a dire umanità, bella parola piena di vento, la divido in cinque categorie: gli uomini, i mezz'uomini, gli ominicchi, i (con rispetto parlando) pigliainculo e i quaquaraquà. Pochissimi gli uomini; i mezz'uomini pochi, ché mi contenterei l'umanità si fermasse ai mezz'uomini. E invece no, scende ancora più giù, agli ominicchi: che sono come i bambini che si credono grandi, scimmie che fanno le stesse mosse dei grandi...E ancora più giù: i pigliainculo, che vanno diventando un esercito... E infine i quaquaraquà: che dovrebbero vivere con le anatre nelle pozzanghere, ché la loro vita non ha più senso e più espressione di quella delle anatre... Lei, anche se mi inchioderà su queste carte come un Cristo, lei è un uomo..."'Anche lei" disse il capitano con una certa emozione. E nel disagio che subito sentì di quel saluto delle armi scambiato con un capo mafia, a giustificazione pensò di avere stretto le mani, nel clamore di una festa della nazione, e come rappresentanti della nazione circonfusi di trombe e bandiere, al ministro Mancuso e all'onorevole Livigni: sui quali don Mariano aveva davvero il vantaggio di essere un uomo". Questo passaggio in particolare modo è stato attaccato da solerti sostenitori dell'antimafia. A riprova di come Sciascia fosse identificato con i personaggi da lui stesso creati. Giorgio Bocca, Giampaolo Pansa, Eugenio Scalfari, Pino Arlacchi, tutta gente radical chic, sinistra benpensante quanto biliosa non disgiungevano nella cosiddetta critica le responsabilità dello scrittore da quelle del tipo narrato, analizzato e indagato nella pagina. Si parte da preconcetti e pretesti che, a differenza dell'operare di Sciascia, non servono la letteratura come impegno. Servono invece un partito, un'opinione, una presa di posizione. Oltre tutte le verità, le angolazioni da cui si osserva alla verità. C'è una differenza di fondo tra Sciascia e i suoi accusatori, in buona e spesso malafede. La differenza è data dalla conoscenza del contesto: sia che si tratti di mafia, di Sicilia, di Italia intera, con tutti i suoi *affaires* Moro e *casi* Tortora. Ne viene fuori una figura di intellettuale solitario e coraggioso, Leonardo Sciascia, come lo scelse Kane di *Mezzogiorno di fuoco*, film metafora di tutti i maccartismi, un intellettuale solo e coraggioso. Nel *Giorno della civetta* è un sottosegretario, siciliano, forse dello stesso paese di S. dov'è ambientato il romanzo, a dire che «il governo non vedeva, nella situazione dell'ordine pubblico in Sicilia, motivi di particolare preoccupazione». Dopo che Zecchinetta e Pizzuco erano volati come stracci, accusandosi a vicenda di omicidio, e dopo che don Mariano ne era uscito con «una taddema di innocenza che gli illuminava la testa greve»: continuando comunque a sostenere che il capitano Bellodi «è un uomo». Bellodi nel frattempo allontanato da S. Zecchinetta e Pizzuco d'altronde avranno ben presto una scappatoia per uscire dal carcere dopo che la squadra mobile di PS aveva riaperto le indagini sul caso Nicolosi, «avendo fermato la vedova e l'amante di costei, certo Passarello, sui quali fortissimi indizi». L'andamento, nella verità del narratore che svela di quanta retorica si possa ricoprire la verità del potere mafioso, è manzoniano, Manzoni della *Storia della colonna infame*, archetipo dei *Promessi sposi*, dove si parla di untori, inventati e suppliziati per trovare colpevoli da dare in pasto all'opinione pubblica. Senza per questo sconfiggere la peste. La mafia non guarda in faccia nessuno per difendere i propri interessi. Così come viene ucciso Paolo Nicolosi, di lui solo il nome che entra già morto, «scomparso» nel romanzo, perché con tutta probabilità ha visto chi è che ha ucciso Salvatore Colasberna, muratore che insieme ai fratelli ha creato una piccola cooperativa edilizia («cooperativa», parola vicina come senso a «sindacalista» è termine inviso alla mafia dei poteri forti); così come vengono eliminati di lupara-lupara e lupara bianca Colasberna e Nicolosi, anche il *confidente*, spia dei carabinieri Parrinieddu, che vuol dire piccolo-prete (*parrino* e *padrino* sono poi la stessa cosa) deve essere tolto di mezzo. Significativa la sentenza che «il giudice» don Mariano detta contro Parrinieddu, in un dialogo tra lui, il vecchio, di saggezza organica alla società mafiosa e il giovane mafioso: «quel cornuto di *Parrinieddu* mi fa venire sospetti, in questo movimento di sbirri [...]. Ieri, incontrandomi, la sua faccia ha cambiato di colore: ha finto di non vedermi [...]. Io dico: ti ho lasciato fare la spia perché, lo so, devi tirare a campare: ma devi farlo con giudizio, non è che devi gettarti contro la santa chiesa [...] e se ti getti contro la santa chiesa io, caro mio, che ti posso fare?: niente, ti dico solo che sei morto nel cuore degli amici». Poco prima lo stesso narratore aveva esplicato che a proposito di «santa chiesa», don Mariano «voleva dire di se stesso intoccabile, e del sacro nodo di amicizie che rappresentava e custodiva». Amicizie rinsaldate a filo doppio nell'interesse. Uno è tanto più amico quanto più è capace di violare le regole che gli «sbirri» invece devono fare rispettare. Bisogna cioè credere in questo tipo di amicizia che pure gerarchizza le persone a seconda del potere che possiedono: dove carisma coincide con beni al sole e denaro, illecitamente, ma non per gli amici mafiosi, acquistati e guadagnati. Parrinieddu è fuori da questo giro, da questo consorzio di amicizie. I giudici che sentenziavano Sciascia dicevano invece che «*Il giorno della civetta* è la storia di un delitto di mafia, e della sconfitta della giustizia dello Stato e dei suoi rappresentanti migliori ad opera di un ordine giuridico e morale alternativo, espresso da una cultura e da una società incomprensibili agli estranei, ma piena di significato e vitale per tutti gli insiders. A distanza di anni e lustri dalla sua pubblicazione, il romanzo può anche deludere, tanto è pieno di fatterelli». Senza, capirci niente, da parte di siffatti giudici, del romanzo e del film. Eppure insistevano: «Dal confronto con la Weltanschaaung mafiosa, quella del capitano Bellodi, della repubblica e della democrazia, la nostra, ne esce sconfitta». I professionisti dell'antimafia ieri e oggi non hanno mai capito né vorranno capire la forte didattica contro la mafia, contro tutte le mafie, del *Giorno della civetta*, il romanzo e il film. Ho fatto la tesi di laurea su Sciascia. Mi sono mosso seguendo il detto brechtiano di sedersi dalla parte del torto perché tutti gli altri posti risultavano occupati.

Natalino Piras

Il cinema dalle gambe lunghe ovvero il Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli

Cinema dei Diritti Umani, storia di resistenze

Maurizio Del Bufalo

Ricordo Roberto Rossellini che sorrideva, in un'intervista concessa a Ugo Gregoretti a metà degli anni Sessanta, mentre ironizzava sull'espressione "cinema d'impegno", sostenendo che queste parole gli ricordavano il banco dei pegni, non il cinema. Scherzava, il Maestro, ma il suo "impegno" trasudava da ogni fotogramma, eppure lui si scherniva, preferendo essere l'umile narratore dell'Italia che cambiava, piuttosto che attribuirsi il profilo del profeta politico. Intanto, il suo documentario preparava il terreno al realismo e alle nuove generazioni del boom. Oggi chissà come definirebbe il Cinema dei Diritti Umani...un cinema di lotta? Il racconto dei senza voce? Di certo, la sua attenzione per le nuove forme di comunicazione, confermava una sensibilità straordinaria per i cambiamenti sociali e ci piace definirlo un precursore del Cinema dei Diritti Umani, anche se lui non apprezzerebbe l'etichetta. E' opinione diffusa far risalire le origini del Cinema dei Diritti Umani alle lotte dei popoli sudamericani contro le dittature del "cortile di casa", alle prime opere di Glauber Rocha e al cinema politico di Raymundo Gleyzer, ma forse non è tutto qui, c'era dell'altro in qualche angolo dell'Africa o in qualunque altra parte del mondo in cui gli uomini soffrivano sotto il tallone del potere e tentavano di lanciare messaggi al resto dell'umanità libera. Il nostro Cinema dei Diritti Umani (quello che proponiamo a Napoli da dieci anni) ha radici nella lontana Buenos Aires dove un amico, che aveva tante cose da raccontare sulla tragedia del suo popolo, oppresso e sterminato da una dittatura sanguinaria, ci spiegò che col cinema si può tornare a vivere. Era il 2005 e scegliemmo di sostenere il suo progetto, con i mezzi limitati di cui potevamo disporre. E fu così che insieme con Julio Santucho, a novembre di quell'anno, facemmo nascere l'associazione "Cinema e Diritti" che ha fondato il Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli, per non far dimenticare quello che era successo in Sudamerica negli anni 70 e quello che continuava a succedere in tante altre regioni del pianeta, nell'indifferenza generale. Si, scegliemmo Napoli per far esordire questo progetto politico senza confini, perché la storia è spesso passata di qui.

Napoli, Capitale del Cinema dei Diritti Umani

Napoli è un luogo di frontiera, esposto ai venti del Mediterraneo e alle sue migrazioni, ma è anche un laboratorio della politica post moderna, segnato dagli istinti più spietati del capitalismo selvaggio, dal connubio tra politica e malaffare, dall'ibrido sociale multietnico e multiclassista che a volte genera mostri e a volte fa miracoli. E' qui che, in Europa, si sperimentano su larga scala gli equilibri più avanzati della convivenza tra poveri e ricchi, bianchi, neri e gialli, tra religioni e ideologie, in un "unicum" sociale dove puoi scoprire l'impossibile abbraccio tra i grattacieli e i "bassi", tra le chiese barocche e il cemento di periferia, tra le antenne dei cellulari e i campi rom immersi nel fango. Il nostro cinema racconta da molti anni questi aneliti estremi, perché ha le "gambe lunghe", come recita lo slogan che inventammo, e siamo capaci di raggiungere le periferie, il centro storico e i quartieri alti, proiettando e dibattendo in aule abbandonate e sale da cinema senza più padrone, pur di tenere aperto il dialogo con questo mondo nascosto e irrequieto. Forcella, Sanità, Ponticelli, Scampia sono nomi familiari che ci hanno visto in azione più volte per portare il dibattito sui Diritti Umani laddove nascono i problemi della convivenza e l'intolleranza, senza limitarci a proiettare un'opera, ma provando ad organizzare, quando ne siamo capaci, campagne di resistenza e di lotta contro i pregiudizi, sostenendo chi accende una luce di legalità e solidarietà nel buio di luoghi di frontiera.

Incontro con Ilaria Cucchi

Il regista Antonio Manco nel carcere di Poggioreale

Il cinema-azione

Nel 2014, abbiamo costruito una campagna per i Diritti dei Rom di Masseria del Pozzo, nelle periferie di Giugliano, dove scoprimmo che 250 minori vivevano immersi nei fumi tossici delle discariche sequestrate alla camorra per scelta di un Prefetto della Repubblica, organizzando un gruppo d'azione che preparò un dossier per la Commissione Diritti Umani del Senato e un film, *Terrapromessa* di Luca Romano e Mario Leombruno, che ci aiutò a mostrare le piaghe di bambini intossicati alle mamme della Terra dei Fuochi che denunciavano la morte dei loro figli. Quelle donne vivevano un dramma terribile, ma ignoravano che tanti piccoli Rom erano stati condannati ad un supplizio ancora peggiore di quello che aveva ucciso i loro figli "italiani". Il campo fu poi rimosso dopo lunghe trattative, ma senza gloria per nessuno. E abbiamo ancora provato ad organizzare una campagna quando, nel cuore dell'emergenza Nord Africa (2011), abbiamo spinto alcune associazioni a produrre un documentario ("Accoglienza a 5 stelle") per denunciare lo scandalo della speculazione sulla pelle dei profughi ospitati negli alberghi di Napoli per poi costruire un tavolo di consultazione tra tutti gli attori sociali interessati al fenomeno. Infine, dal 2013 al 2016, abbiamo sostenuto un'indagine nelle favelas di Buenos Aires per denunciare lo stato di indigenza dei suoi abitanti e del rischio della vita in cui versano migliaia di minori, spesso vittima dei conflitti a fuoco tra bande di narcotraficantes e polizia. Il film che ne è venuto fuori, *Ni un pibe menos* di Antonio Manco, sta facendo il giro del Sudamerica e dell'Europa per mostrare il coraggio di queste indomite comunità e per sensibilizzare gli organismi internazionali nella difesa dei diritti dei bambini poveri. Questi sono solo tre esempi di come il nostro cinema diventa "azione" concreta in difesa dei Diritti Umani e testimonianza delle lotte delle categorie sociali più esposte ad abusi e violenze. Ma Napoli non è solo un incubatore di diritti negati, è anche la patria del Caffè Sospeso, un esempio di solidarietà umana che ha raccolto adesioni e consensi in tutto il mondo, un'antica usanza del popolo partenopeo che offriva un caffè ad un avventore ignoto che non poteva permetterselo; e nel 2010, insieme ad altri sei festival italiani, abbiamo deciso di promuovere, attraverso questo gesto simbolico, la solidarietà culturale, per far vivere il documentario autoprodotto che stava scomparendo sotto i tagli del Mibact e ancora oggi proviamo a resistere, da Trieste alla Valsusa a Lampedusa, inventandoci forme di sopravvivenza per il cinema, attraverso la Rete del Caffè Sospeso (www.retedelcaffesospeso.com/).

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

2017: "Mari, muri e filo spinato"

Quest'anno, a Napoli, dal 6 all'11 novembre, abbiamo dato vita alla Nona edizione del nostro Festival dal titolo esplicito, "Mari, muri e filo spinato", che indica tre dei principali ostacoli da superare per consentire a tutti gli uomini di vivere la propria vita nel luogo preferito. Troppo grande è la discriminazione che i popoli africani e orientali devono sopportare ogni giorno, per ignorare il dramma collettivo che sta facendo migliaia di vittime attorno a noi, procurando sofferenze quotidiane alle persone che tentano di raggiungere il nostro Paese. Il Festival 2017, comunque, non è stato solo dedicato ai migranti, ma anche a chi, in Italia, vive la separazione nelle carceri, nei reparti psichiatrici degli ospedali e nei ghetti creati per i poveri. E ci sono muri da abbattere anche nelle scuole, nelle università e nelle istituzioni dove uomini coraggiosi che rappresentano lo Stato, vengono ingabbiati con regolamenti e burocrazia fittizi, solo per impedirne l'agire. Così, particolarmente significativi sono state la proiezione, in carcere a Poggioreale, di *Ni un pibe menos* davanti a centinaia di carcerati del padiglione Roma e poi l'intervento di Ilaria Cucchi, preceduto da una bella proiezione di Daniele Cini sulla tortura, *La sirena*, o il commovente incontro con il sindaco di Riace, Domenico Lucano, a cui Wim Wenders ha dedicato il suo film *Il volo* e che qualcuno vuole fermare con l'accusa di truffa e peculato. In ognuno di questi casi tutta la solidarietà del Festival di Napoli è stata rivolta alle battaglie che vedono contrapposte queste persone sole allo Stato, in difesa della loro dignità ed onestà, anche a costo di applaudire qualche disobbedienza civile. Quest'anno, il connubio tra Cinema e Diritti ha vissuto momenti intensi nella rievocazione della strage da uranio impoverito, richiamato da spezzoni di film sugli effetti dell'inquinamento bellico commentati con la vedova di Fabio Maniscalco, l'archeologo italiano ucciso da un tumore contratto in zona di operazioni militari, e con l'anteprima di *Three stolen cameras*, il documentario di denuncia delle violenze subite dal popolo Saharawi bloccato dalla censura all'International Film Festival di Beirut. Lo abbiamo riproposto per solidarietà, in prima nazionale, su invito della rete Human Rights Film Network di cui siamo membri dal 2009, patrocinati da Amnesty (www.humanrightsfilmnetwork.org/). C'è stato spazio per riflettere sulla fine dell'utopia basagliana attraverso la pubblicazione di immagini inedite del carnevale 1996 nel manicomio di Napoli e la proiezione di un documentario sulla storia degli OPG, "La stanza delle pietre e del cielo" di Sara e Cristiana Grilli e Francesco Toscani, un monito alla memoria breve del nostro Paese. L'esito dei processi di pacificazione nei Balcani e in Irlanda è stato raccontato con film straordinari come *Home(s)* e il poetico *Tides* di Alessandro Negrini, trovando il modo di ricordare un grande fotoreporter come Mario Dondero che di conflitti ne ha documentato tanti, in 60 anni di attività. E il concorso cinematografico ha raccolto opere da 47 Paesi, su temi di diritto e di resistenze umane, storie a volte piccole e personali, ma sempre intrise di un'umanità profonda, che hanno emozionato il nostro pubblico e che faremo girare nei cineforum italiani per tutto il prossimo anno. Nei giorni del Festival, le opere in concorso sono state ospitate anche da cooperative sociali e librerie di Napoli, per allargare la platea urbana a quartieri e categorie sociali non sempre attente al nostro cinema. Questo caleidoscopico alternarsi di film, esperti e testimoni trova spazio, ogni anno, a Napoli, dal 2008, e fa della città partenopea una Capitale dei Diritti, un luogo di incontro del coraggio e della denuncia delle violenze dello Stato e delle lobby di potere che illumina i percorsi più reconditi della nostra società globale. Il cinema, come ci hanno insegnato i sudamericani, può illustrare cento volte meglio delle parole quello che non è facile da raccontare, riportando la "settima arte" alla sua vocazione più nobile ed educativa. E noi proviamo a farlo senza fare pagare alcun biglietto, autosostenendo quest'impresa col nostro lavoro volontario, scegliendo la sobrietà come segno caratteristico, per affermare la nostra indipendenza e la distanza da inutili tappeti rossi. Per concludere, useremo le parole del nostro amico Jorge Denti, regista e reduce della resistenza argentina, che afferma che il Cinema non può fare la rivoluzione, ma può senz'altro sostenere le utopie che danno un senso alla vita. Forse è questo che ci dà l'energia per continuare ad immaginare un futuro migliore, dove la considerazione per gli esseri umani sarà maggiore e il cinema non sarà subordinato ad altri mezzi di comunicazione e ad altre forme espressive.

Domenico Lucano, sindaco di Riace, e Padre Alex Zanotelli

Il gruppo musicale E' Zezi di Pomigliano

La giuria esperti: Liliana Garcia, Raffaella Cosentino, Alessandro Negrini, Jonathan Ferramola, Raffaele Crocco

Un componente de "E' Zezi"

Maurizio Del Bufalo

(Salerno, 1954), ingegnere elettronico, è stato consulente di sistemi informativi industriali e della Pubblica Amministrazione ed ha curato alcune significative esperienze di sviluppo locale in Campania, ricoprendo anche ruoli di dirigente sindacale della FIOM e della CGIL nazionale. Dal 2001 al 2010 ha operato come consulente nella cooperazione internazionale a vari Programmi di Sviluppo Umano delle Nazioni Unite (UNOPS e UNDP). Nel 2005 ha fondato, con il giornalista argentino Julio Santucho, l'Associazione "Cinema e Diritti" che ha promosso, dal 2008, il Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli, membro della rete Human Rights Film Network sponsorizzata da Amnesty International, giunto nel 2017 alla IX edizione. Nel 2010 è stato tra i fondatori della Rete del Caffè Sospeso, composta da 7 Festival italiani che lavorano in solidarietà.

L'importante retrospettiva a Locarno 70, lo scorso agosto

Tornati ai Tourneur: Il figlio, Jacques

(seconda parte)

"Se mi mandano un copione, giro. Non ne ho mai rifiutato uno. Sono come un falegname: se mi danno un pezzo di legno fabbrico qualcosa, se non me lo danno rimango fermo"
Jacques Tourneur

Nuccio Lodato

Come abbia fatto Maurice Thomas, di cui al precedente articolo, a trasferire anagraficamente al proprio figlio il suo cognome d'arte Tourneur non è dato sapere, e non è stato possibile reperire fonti atte a chiarire la questione. Comunque il giovane Jacques – di cui ricorre quest'anno il quarantennale della morte - segue il padre negli Stati Uniti: è un bambino di dieci anni, che a quindici acquisirà, due anni prima della naturalizzazione paterna, la cittadinanza statunitense (non eravamo ancora ai tempi di Trump oltreoceano e delle assurde barricate contro lo ius soli da noi!). Siamo negli anni, sia pur di poco, antecedenti all'affermazione di Hollywood come nuovo centro produttivo del cinema, che avrebbe preso corpo solo con gli anni Venti. Lo seguirà nuovamente al suo ritorno definitivo in Francia, all'inizio del sonoro, ma solo per tornare definitivamente nella sua seconda nazione individualmente nel '36, dandovi non troppo tempo dopo inizio al decisivo sodalizio col geniale produttore indipendente Val Lewton. Si sarebbe rivelato, il "tornitore", un artigiano (come si diceva limitativamente allora, per negare l'aureola dell'autorialità: oggi sarebbe solo un riconoscimento aggiunto, tanto raro quanto ambìto!) bravissimo tanto nel genere che oggi si definirebbe horror (ma di che livello: tutto basato su quanto non si vede e si lascia intuire e fantasticare allo spettatore, ragazzi: non sugli effetti e sull'oltranzismo senza fine dello splatter!) come nel noir, nell'avventuroso –genere all'epoca estremamente in voga- e nell'altrettanto popolare western. Il suo *Ho camminato con uno zombi*, tanto per dire, ai pur rispettabilissimi quanto celebratissimi zombies di Romero (con tutto il rispetto per l'osannato maestro da poco scomparso) fanno decisamente un baffo. In uno dei film più ambiziosi ma meno riusciti di Wim Wenders, l'oltretutto interminabile *Fino alla fine del mondo* (1991: titolo-omen minaccioso...), il personaggio della protagonista, interpretata da Solveig Dommartin, ha nome Claire Tourneur. «Perché è la traduzione francese di Wenders», come spiegava con diligenza l'attrice, all'epoca compagna di vita dell'autore e corresponsabile dell'infelice quanto presuntuoso soggetto. In verità l'affermazione risulta dubbia: per quel poco di francese rimasto in testa, «tourneur» significa come anticipato "tornitore", ma i webtraduttori almeno negano la soddisfazione di omologare quanto asserito dalla sfortunata protagonista, mancata molto prematuramente dieci anni fa (e che era proprio parigina, neppure alsaziana o lorenese, a dispetto del suono e dell'aria germanica di nome e di aspetto). Duole constatare che, almeno a impressione di chi scrive, il suo sodalizio recitativo e di ideazione-scrittura con Wenders non abbia prodotto la fase più aurea (all'epoca già trascorsa) del lavoro del maestro: *Il cielo sopra Berlino* è proverbialmente sopravvalutato e del suo seguito *Così lontano, così vicino* manco a parlarne. Del precedente, ben più riuscito e presumibilmente galeotto *Tokyo-Ga*, Dommartin era stata solo una dei montatori, e in *Fino alla fine del mondo* la cosa che resterà eterna è la madre cieca e morente

Il regista franco-statunitense Jacques Tourneur (1904 – 1977).

di Jeanne Moreau (senza per questo, beninteso, niente togliere alla grandezza complessiva, superba, dell'autore dell'inarrivabile *Nel corso del tempo* e non solo di quello). E' da chiedersi se invece la scelta di quel cognome avesse una valenza di omaggio, agli occhi non dell'interprete ma del regista, antico frequentatore bulimico della Cinémathèque parigina, dove certo i film dei due Tourneur si riaffacciavano, allora come oggi, di frequente. L'invito a questo punto chiaramente si estende: non più solo al piacere di farsi retrospettivi, senza neppure aver potuto raggiungere per la meritoria rassegna agostana la costosissima Locarno (le risate, anch'esse proprio di quarant'anni fa con Adelio Ferrero e Alberto Farassino, quando si ipotizzava di tornare un momento in Italia per una buona cena con lo stesso importo di un panino in piazza Grande...). Ma a quello di riscoprire il piacere, insieme sensoriale e concettuale, fornito dalla gioia ineffabile del bianco&nero (non facciamo troppo i passatisti, però). Come già il padre, anche il figlio è un tipico cineasta cui è applicabile, con ancora maggior materia a disposizione, il gustosissimo gioco del raffronto tra il lessico Mereghetti e il Morandini: il lettore volonteroso potrà divertirsi. Dopo i primi tre lungometraggi realizzati in Francia all'imbocco del sonoro, dei quali si sono un po' perse le tracce come dei primi, successivi corti dopo il riapprodo negli Stati Uniti, Jacques continua a farsi le ossa nel genere popolare riprendendo il vecchio investigatore Nick Carter creato da Smith e Coryell mezzo secolo prima, ricorrente nel muto e riesumato dal sonoro, in un mediometraggio eponimo del '39, facendolo incarnare dall'allora attor giovine ma non giovanissimo Walter Pidgeon, che l'avrebbe reimpersonato l'anno successivo per Seitz e di nuovo nel '42 per lo stesso Tourneur, in due ulteriori puntate inedite da noi. Poi la disamina, anche per ragioni di spazio, va condensata, visto che Tourneur jr ha firmato oltre quaranta film, per non dire della tv, tra il '31 e il '65. D'altra parte è agevole reinviare chi legge a due pregevolissime pubblicazioni, recenti e reperibili, in grado di dare fondo alle più dettagliate curiosità: il bel libro di Francesco Ballo, gloria degli alessandrini editori Falsopiano (2008) "Jacques Tourneur: la trilogia del fantastico" e il ricchissimo speciale monografico, cui ha concorso il fior fiore della critica mondiale, dedicato al regista dalla rivista "La Furia umana" dell'amico Toni d'Angela (n. 5, 2010). Ragion per cui, paradossalmente, rinviando anche al lavoro di Ballo si sorvolerà proprio sui tre più noti e indimenticabili film davvero da brivido di Tourneur, *Il bacio della pantera*, il già citato *Ho camminato con uno zombi* e *L'uomo leopardo*, tutti e tre (1942-43) suggeriti e supportati dal genio produttivo di Val Lewton (al secolo Vladimir Leventon, suo coetaneo e originario di Yalta in Crimea, a sua volta naturalizzato statunitense, e che sarebbe stato purtroppo tolto di mezzo dalla prematurità di una trombosi pochi anni dopo). Tourneur continua sul genere melò-gotico con *Schiava del male* di Hedy Lamarr (1944: erano anni propizi a simili operazioni, si pensi a capolavori coevi quali *La scala a chiocciola* e *Lo specchio scuro di Siodmak*, o il supremo *La iena di Wise*, che non a caso ha dietro di sé il racconto di Stevenson, ma soprattutto ancora Lewton come produttore e sceneggiatore, sotto il nom de plume di Carlos Keith...). Abbandonata la pista nero-orrorifica, Tourneur firma sempre nel '44 forse il suo film più singolare: *Tamara figlia della steppa* è un bellico-resistenziale, singolarissimo in quanto apologia statunitense della resistenza sovietica: aveva già fatto la stessa, rarissima cosa l'anno precedente Milestone con *Fuoco a Oriente*. Il divampare della guerra fredda, sostanzialmente a conflitto alleato ancora in corso, già pochi mesi dopo, avrebbe stroncato sul nascere il paradossale

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

filone: l'anticomunismo avrebbe, e non solo negli Usa, tentato la cancellazione ad memoriam della resistenza e degli stessi partigiani. Certo che vedere Dana Andrews e Farley Granger con Milestone, e addirittura Gregory Peck per Tourneur, militare sotto la stella rossa sulla visiera è uno spettacolo da non perdere, grazie anche agli irresistibili doppiaggi d'epoca, intelligentemente salvati dai dvd. Milestone e la sua sceneggiatrice, che era addirittura Lillian Hellman, sarebbero finiti da lì a qualche anno addirittura sotto le attenzioni della commissione McCarthy. Tourneur poté invece continuare indisturbato a sfornare film su film. Mi limito a questo punto, anche per pungolare la curiosità dell'eventuale lettore, a segnalare soltanto i personalmente più amati: innanzitutto il rutilante *La leggenda dell'arciere di fuoco* (1950, con Lancaster e la Mayo), forse l'unico film hollywoodiano ambientato... in Lombardia fantasticamente medievale: il protagonista si chiama Dardo ed è una specie di Robin Hood in salsa padana e a vocazione antigermanica. *Wichita* (1955), generoso western contrassegnato dal convinto uso del ricorso al cinemascope nei suoi anni aurei, che assegna un ulteriore risvolto alla figura storica dello sceriffo Wyatt Earp (anche se l'edizione nostrana gli mutò assurdamente nome...). *La notte del demonio* (1957) altro capolavoro assoluto in cui la regìa torna ai fasti della trilogia e forse addirittura, più che rinverdirli, li supera, con Dana Andrews, il suo attore feticcio, di nuovo protagonista. Come un collega d'una quindicina d'anni più anziano ma in fondo produttivamente coevo e parallelo, Raoul Walsh, Tourneur sa transitare con estrema disinvoltura e sicurezza da un genere a un altro. Sono anche western *I conquistatori* (1946, sempre con Andrews), a suo modo *Il grande gaucho* (1952), *L'alba del gran giorno* (1956); di nuovo noirs *Le catene della colpa* (1947, con Mitchum per la prima volta protagonista), *L'alibi sotto la neve* (1956) e, sarcasticamente, *Il clan del terrore* (1963); thrillers *Il treno ferma a Berlino* (1948) e *La cortina del silenzio* (1991); melodrammi *Il gigante di New York* (1948, con Mature: "uno di quei film minori che giustificano l'ammirazione che la critica francese concede a Tourneur" secondo Morandini) e *La piovra nera* (1958); avventurosi *La regina dei pirati* (1951), *I ribelli dell'Honduras* (1953), *La prigioniera del Sudan* (1959). Viene perfino stancamente a Cinecittà, negli anni della pacchia "Hollywood sul Tevere", quando davvero gli statunitensi del cinema trovavano l'America in Italia, a firmare una *Battaglia di Maratona* con Steve Reeves (!), realizzato in realtà da Vailati e Bava. Chiude con un singolare fantasy, *20.000 leghe sotto la Terra* (1965). Con tutto l'insopportabile eccesso lutulento di fanatismo di autori ed editori, tv digitali e satellitari, reti e fanzines, analisti e spettatori che oggi circonda oltre l'inverosimile il genere cd. horror –per riprendere il discorso iniziale- una piccola full immersion nella filmografia di Tourneur consentirebbe a noi tutti di tornare ad abbeverarci, visivamente, emotivamente e concettualmente, al lavoro sapiente di uno che, avrebbe detto il vecchio buon Blasetti, «lui sì che lo sapeva fare, il cinematografo!». Lo ha spiegato molto bene uno dei due curatori della retrospettiva ticinese di agosto, Rinaldo Censi, nello scritto di presentazione dell'autore inquadrato: Quando Jacques Manlay chiede a Jacques Tourneur notizie riguardo a *Appointment in Honduras* è il marzo 1977, e Tourneur vive ormai da anni in Francia, a Bergerac, lontano dal cinema. L'intervista televisiva che ha realizzato insieme a Jean Ricaud per il canale FR3-Bordeaux (intervista che proponiamo all'interno della retrospettiva) è un documento importantissimo che consigliamo a tutti di vedere. Alla domanda Jacques Tourneur risponde spiegando ai due una piccola trovata, un meccanismo molto conosciuto negli Stati Uniti: il "Messaggio per Garcia". "Il 'Messaggio per Garcia' è quella storia in cui un generale chiama a rapporto Garcia e gli dice: 'Ecco, potrebbe consegnare questa nota al generale tal dei tali, da qualche parte in mezzo alla giungla?' 'Signorsì', risponde Garcia. E se ne va. Tutta la storia si regge sul modo in cui Garcia troverà quest'uomo nella giungla. È l'esempio che si porta sempre quando si parla di linea diretta in un film. Qui Glenn Ford doveva consegnare dell'oro attraverso la giungla dell'Honduras". Proviamo allora a considerare questo come un "Messaggio per Garcia", rivolto però a tutti gli spettatori, a tutti i cinefili del Festival. Vedetevi tutti i film realizzati da Jacques Tourneur, a partire dagli anni '30 fino agli anni '60. Seguite questa linea, e vi accorgerete che l'avventura non mancherà neppure qui. Lasciatevi trasportare dal bianco e nero spettrale dei film horror targati RKO (*Cat People*, *I Walked With a Zombie*, *The Leopard Man*), dagli struggenti flashback noir di *Out of the Past* e del bellissimo *Nightfall*, fate in modo che i vostri occhi assorbano le tinte cromatiche del Technicolor (la veste gialla di Ann Sheridan in *Appointment in Honduras*, il fazzoletto rosso da pirata di Capitan Provvidenza/Jean Peters in *Anne of the Indies*). E che dire dei magnifici western che Tourneur ha filmato? *Canyon Passage*, *Great Day in the Morning*, *Wichita*: tre film superbi, unici, articolati come scatole cinesi, tra morale, violenza e sentimenti. E poi monotipi come *Stars in my Crown* – una delle sue vette assolute, con un magnifico Joel McCrea, e ancora *Night of the Demon*. Affrontando questo viaggio, è la radiografia del cinema che fa capolino. Francia, California, Inghilterra, Italia: Tourneur ha lavorato in qualsiasi condizione produttiva, sperimentando ogni genere, dando sempre il meglio di sé. Ma allora, il "Messaggio per Garcia"? Il generale da raggiungere attraversando la giungla era Jacques Tourneur. Non è forse questa la morale del nostro viaggio?

"Il bacio della pantera" (Cat People) 1942

"Ho camminato con uno zombi" (I Walked with a Zombie) 1943

Robert Mitchum e Jane Greer in "Le catene della colpa" (Out of the Past) 1947

Nuccio Lodato

Jacques Tourneur in home video: sono disponibili molti dei film menzionati

Jacques Tourneur on line

Il bacio della pantera (1942): http://bit.ly/bacio-pantera
La notte del demonio (1957): http://bit.ly/notte-demonio

L'esorcista: le versioni 1973 e 2000 in alcuni Paesi

Alcune differenze nelle frasi e nel commento sonoro alle varie edizioni di alcuni Paesi anche in riferimento alle due versioni del 1973 e del 2000

Pino Bruni

In merito a un film sempreverde come *L'esorcista*, è opportuno porre l'attenzione su alcune sottili differenze, nell'impianto sonoro, che sussistono non solo tra la versione del 1973 e quella Director's Cut del 2000, al di là delle tanto famose scene aggiunte (di cui si sa già abbastanza), ma anche delle piccole ma significative differenze che esistono tra la versione italiana e altre versioni estere, compresa, naturalmente, quella originale statunitense. Analizzando le varie versioni, sono venute fuori alcune sorprese. Attenzione: per gli animi sensibili, nel pezzo sono riportati dei termini poco leggeri. Nella prima parte, alla fine del prologo, col sole dell'Iraq, al tramonto (che simbolicamente annuncia quella che sarà la "grande notte" della vicenda), che sfuma in dissolvenza con il grigio panorama di Georgetown, Washington, dov'è ambientata la vicenda, nell'edizione del 2000 si ascolta abbastanza chiaramente un frammento di "Polymorphia" di Krzysztof Penderecki (presente, com'è noto, nella colonna sonora del film), brano che nella versione del 1973 non si ascolta in nessuna sequenza del film. Nel dialogo tra il Ten. Kinderman (Lee J. Cobb) e padre Karras (Jason Miller), il primo, indispettito dalla reticenza del sacerdote, gli dice che somiglia a Sal Mineo mentre poco prima gli aveva detto che somigliava a John Garfield in *Anima e corpo*. Nelle edizioni spagnole e giapponesi viene tenuto il nome Sal Mineo mentre in Italia e in Francia, dove evidentemente si è ritenuto che Sal Mineo fosse un nome poco noto e poco calzante, lo si è sostituito con Woody Allen. E così Kinderman apostrofa Karras con un "E' a Woody Allen che somiglia!". Nella stessa occasione, alla domanda da parte di padre Karras su chi interpreta Otello, che Kinderman vuole andare a vedere al cinema (mentre nel romanzo è Re Lear), nella v. originale il tenente risponde che Debbie Reynolds fa Desdemona mentre Groucho Marx interpreta Otello (licenza dello sceneggiatore, autore anche del libro, William Peter Blatty, interamente ad uso interno, forse simbolico, del film in quanto nella realtà, per il cinema, i due attori non hanno mai sostenuto tali ruoli), mentre nella versione tradotta per l'Italia Debbie Reynolds diventa Anita Ekberg e Grouch Marx si trasforma in John Wayne: evidentemente Roberto De Leonardis, adattatore dei dialoghi italiani, ha supposto che la Reynolds e Marx (Groucho) non sono di appeal in Italia come la Ekberg o Wayne, così come aveva supposto che Woody Allen andasse meglio rispetto a Sal Mineo (sempre che i cambiamenti non siano stati concordati con gli statunitensi stessi). Nella versione italiana, Burke Dennings (Jack McGowran), regista e amico dell'attrice protagonista Chris MacNeil, durante il party tenuto

in casa di quest'ultima, apostrofa Karl (Rudolf Schundler), il maggiordomo di casa MacNeil, con l'epiteto "stracciacazzi" (parola assente ovviamente nella versione inglese, parola che si ripeterà nella scena di Regan che ruota il collo per la prima volta). In inglese è "cunting hun" (crucco del cazzo), mentre in francese è "connarde Fritz" (stronzo di un Fritz) e in spagnolo "maldito nazi" (maledetto nazi). Infatti, dopo non molto tempo, nella celebre scena di Regan che ruota il collo per la prima volta, la ragazzina - ormai posseduta - in seguito all'omicidio di Burke Dennings, si rivolge alla madre con "Lo sai che cos'ha fatto quella stracciacazzi di tua figlia?" imitando la voce di Dennings. Ma in inglese è più semplicemente "Quella troia di tua figlia?" (cunting daughter), in francese suona come "stronza di tua figlia?" mentre in spagnolo è tradotto come "scrofa di tua figlia?" e in portoghese è "quella cagna di tua figlia?". Ma in Danimarca ci vanno più leggeri poiché è tradotto col più moderato "quella viziata di tua figlia?", a testimonianza di come le versioni dei vari Paesi abbiano ritenuto opportuno adattare la frase con toni leggermente diversi. A proposito del celebre tema Tubular Bells, solo nella versione del 1973 si ascolta due volte mentre nella Director's Cut del 2000 una sola volta. Vediamo dove: la prima volta in cui lo si ascolta, che coincide in entrambe le versioni, è nella scena in cui Chris MacNeil cammina in strada sorridente e spensierata, mentre cadono le foglie d'autunno, prima del dramma, quando incontra anche delle suore (presenza simbolica visto ciò che si profila), e vede per la prima volta padre Karras intento a discutere con un altro sacerdote: ciò che dice Karras in lontananza viene in breve coperto da quello che sembra il rumore di un aereo, rumore che copre anche il brano di Oldfield che infatti svanisce del tutto. Un frammento più breve di "Tubular Bells" lo si ascolta una seconda volta (ma non nella nuova versione licenziata nel 2000), quando Regan ormai è ricoverata nella clinica Barringer, legata al letto e monitorata, mentre la voce fuori campo dice: "Sembra un tipo di disturbo che ormai non si vede che molto di rado, tranne forse nelle società primitive: noi lo chiamiamo possessione sonnambuliforme". Si ha l'impressione che la scena sia più efficace nella versione dove si ascolta il brano in sottofondo piuttosto che quella dove è assente: ma è evidente che, come succede sempre in questi casi, è il primo impatto quello che conta e noi che abbiamo apprezzato (o amato) la versione primigenia, sentiamo forse, per dirla ironicamente, una nota stonata quando la musica in questione è sparita nella nuova versione del 2000. Anche nella scena in cui Karras va in uno studio di registrazione per analizzare i suoni con l'aiuto di un fonico, nella versione americana (sia quella del 1973 che in quella del 2000) i versi e le frasi del demone che egli ascolta col fonico hanno un'altra natura, mentre nella versione italiana presentano un quasi impercettibile calo di efficacia visto che sono stati tolti dei frammenti di inquietante incisività. Nell'ultima parte del film, quella dell'esorcismo, nella sequenza in cui padre Karras, su richiesta di padre Merrin, si reca nella canonica per prendere una tunica, le cotte, una stola viola, l'acqua santa e una copia integrale del rituale romano, nella versione italiana si ode una suggestiva musica d'organo (ad opera di Jack Nitzsche, autore di piccoli frammenti musicali di raccordo) mentre fuori

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

campo la voce italiana di Giancarlo Sbragia (che doppia Max Von Sydow) recita: "E' particolarmente importante l'avvertimento di evitare qualsiasi dialogo con il demone. Possiamo rivolgergli domande pertinenti, ma andare oltre è pericoloso. Il demone è bugiardo, mentirà per confonderci. E alle menzogne mescolerà anche la verità per aggredirci. La sua è un'aggressione psicologica, Damien. E potente: quindi non gli dia ascolto. Ricordi: non gli dia ascolto". Ebbene, nella versione statunitense del 2000 questo suggestivo brano musicale di Jack Nitzsche è inopinatamente (secondo me) attenuato e di parecchio e lo si può udire solo in modo quasi impercettibile (così come è attenuato nelle versioni spagnola, francese e giapponese, fatto evidente se si ascoltano le relative tracce del blu-ray). Ma fortunatamente questo pezzo, nella versione italiana, è ben presente, sia in quella del 1973 (dove lo si ascolta comunque anche nella versione originale) sia in quella del 2000. Difatti gli interventi di missaggio audio nella nuova versione hanno alterato diversi punti (sorvoliamo in questa sede sugli inopportuni , secondo me, interventi digitali che riguardano la presenza del demone, interventi pacchiani completamente fuori luogo, forse per seguire la moda degli horror moderni, assenti dalla versione primigenia del 1973, molto più austera ed efficace). Quando padre Merrin, nella parte finale del film, giunge in casa MacNeil per l'esorcismo, nelle versioni americana, italiana e francese, il grido del demone che chiama "Merrin" è identico, ma in Spagna lo hanno doppiato con una efficace voce cavernosa, più bassa e ringhiosa, che se vogliamo ha anche un effetto quasi comico (ci se ne può rendere conto, anche qui, ascoltando le tracce audio del blu-ray). Durante le prime fasi dell'esorcismo, quando il demone aggredisce verbalmente i due sacerdoti, in un primo momento egli ringhia all'indirizzo di Merrin, nella versione italiana, "vecchio pompinaio stupratore di tua madre", frase che in inglese invece è "stupratore di tua madre, pompinaio senza valore" e in francese "succhiacazzi, stupratore di tua madre" mentre, curiosamente, in Spagna ci vanno più piano e traducono come "maledetto porco degenerato, figlio di puttana" evitando qualsiasi cenno allo stupro della madre, così come viene evitato in Portogallo che traducono come "porco miscredente". In Germania traducono invece come "inutile succhiacazzi". Dopo alcune sequenze il demone prosegue, tra l'altro, all'indirizzo di Karras, con "avanzo di vomito senza fede" nella versione italiana, frase che nella versione americana è solo "vomito senza fede" (gli americani in questo caso sono meno inventivi e scrivono solo vomito anziché il più colorito e peggiore "avanzo di vomito"), mentre in Francia optano per le feci e traducono come "escremento senza fede" e in Spagna, anche in questo caso più mitigati, traducono come "bavoso empio". In Germania, invece, mitigando, traducono come "melma senza fede" e in Ungheria ci vanno ancora più piano traducendo come "cane senza fede". Per ultimo, nella scena finale dell'incontro tra padre Dyer (William O'Malley) e il tenente Kinderman (assente dalla versione del 1973), dopo che il dramma si è concluso, quest'ultimo (con la voce di Renato Mori, visto che il precedente doppiatore del personaggio, Corrado Gaipa, è scomparso) chiede al sacerdote se voglia andare al cinema con lui: nella versione originale americana gli propone un fantomatico *Cime tempestose* dove

Jackie Gleason recita la parte di Heathcliff e Lucille Ball quella di Catherine Earnshaw (fantomatica poiché non esiste un film simile, forse il dialogo ha una valenza simbolica), mentre nella copia italiana il tenente ripete la sua proposta dell'Otello con Anita Ekberg e John Wayne (e in questo caso è chiaramente ascoltabile ancora la voce di Corrado Gaipa, visto che non si è fatto altro che prelevare la battuta di dialogo della scena precedente, dove Kinderman conversava con padre Karras, e inserirlo di sana pianta in questa sequenza): nella ripetizione del titolo dello stesso film fantasma, forse è proprio nell'edizione italiana che è più chiaro il desiderio di Kinderman, ossia quello di instaurare un'amicizia con padre Dyer in sostituzione di quella che non aveva potuto prendere corpo con padre Karras vista la drammaticità degli eventi. Queste brevi note fanno intendere quanto sia variegato e complesso il mondo dell'adattamento e del rimissaggio delle varie edizioni dei film, tutte cose che naturalmente sfuggono allo spettatore nella quasi totalità dei casi. Per concludere, una breve considerazione sulla colonna sonora del film. Limitandosi solo ai brani di Penderecki e di Webern, è palese che i tre brani, rispettivamente "Polymorhia", "Kanon for Orchestra and Tape" di Penderecki e "Cinque pezzi per orchestra, op. 5" di Anton Webern sono inseriti nel soundtrack non perché si ascoltano nel film (a parte forse alcuni frammenti di "Polymorhia", ma solo nella versione del 2000, come già detto), ma per cercare un formidabile e adeguato contrappunto sonoro alla vicenda del film: i brani in questione hanno un puro valore evocativo. Il pezzo di Webern, nella sua struttura, evoca un sinistro presagio, una minaccia pronta a esplodere, "Polymorphia" evoca l'orrore che si insinua in sordina per poi esplodere in tutta la sua potenza, mentre "Kanon for Orchestra and Tape" evoca magnificamente lo scontro finale contro il male, ossia la scena dell'esorcismo, anche se, come già detto, nel film non se ne ascolta nemmeno una nota. Un altro brano di Penderecki presente nella colonna sonora del film, *String Quartet*, è presente nel film in un breve frammento (ma probabilmente – non è chiarissimo - ci ha messo mano ancora Jack Nitzsche con un breve passaggio sonoro che si mescola, in missaggio, con le note di Penderecki) nella scena del viaggio notturno in macchina di una preoccupatissima Chris MacNeil, nel suo ritorno a casa dove è stato appena ucciso Burke Dennings. Il film infatti, proprio per volontà di William Friedkin (è noto il suo rifiuto della pomposa colonna sonora di Lalo Schifrin, ma soprattutto della proposta di Bernard Herrmann che aveva pensato a una ortodossa musica d'organo, legata comunemente agli horror), vive di brevi frasi musicali, per lo più sommesse, proprio per non disturbare il realismo della vicenda che è di carattere quotidiano.

Pino Bruni

Nasce nel 1963, l'anno di "Gli uccelli" di Hitchcock. Da sempre appassionato di cinema, ha curato mostre su Stanley Kubrick e Sergio Leone, oltre ad aver portato avanti, col gruppo EXIT, due edizioni della Mostra dei Mostri. Ha pubblicato il saggio Il Cinema Northern sul cinema horror e fantastico nonché il romanzo di fantascienza "Dissolvenza uomo", sul cinema del futuro. È inoltre l'autore dei montaggi video di concerti dedicati a grandi registi: Vertigo, Ears Wide Shut e Out to Lynch, in omaggio rispettivamente ad Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick e David Lynch. E' inoltre autore del libro REGISTI DEL MONDO, appena edito da Gremese, nonché di due pièce teatrali, una di fantascienza e una in omaggio al cinema espressionista.

Blade Runner 2049: il ritorno della grande icona Cyberpunk

Giacomo Napoli

Di fronte alla riproposizione continua di vecchie glorie del cinema sotto nuove spoglie, tipico aspetto caratterizzante il nuovo cinema di massa degli ultimi dieci anni, in molti iniziano a sviluppare un istintivo senso di repulsa di fronte a certi reboot, ai numerosi seguiti e ai vari remake. Questo nuovo sistema immunitario culturale, sviluppato proprio nell'epoca della generazione cosiddetta "Millenials", il più delle volte non si dimostra fallace ma ci sono comunque casi che fanno eccezione. Quello che affronteremo oggi è decisamente uno di questi casi, insieme ad esempio al meraviglioso *Mad Max Fury Road* già recensito e agli altrettanto ottimi *Robocop*, di cui abbiamo già parlato in precedenza, e *La Cosa*. *Blade Runner 2049* altro non è che il seguito dell'icona cinematografica del 1982, *Blade Runner* appunto, ad opera dell'allora giovane ma già molto esperto e talentuoso Ridley Scott. Il film in questione, finito nel 2017 e che si è subito imposto alla piena attenzione di critica e pubblico, è invece ad opera di un nuovo, ottimo regista di cui abbiamo già parlato in precedenza al riguardo di *Arrival*: Denis Villeneuve. Vero esperto del genere fantascientifico più puro ed efficace, il nostro Villeneuve qui si cimenta con un colosso non solo della cinematografia mondiale ma anche della cultura di massa e della Storia. La pellicola originale era nata sul romanzo del maestro Philip Kindred Dick: *Do Androids Dream of Electric Sheep?* e lo stesso scrittore, maestro indiscusso del genere e morto prematuramente poco prima dell'uscita del film nelle sale, si era dichiarato assolutamente estasiato ed intrigato dall'opera di Ridley Scott e dalla sua fedeltà e attinenza col proprio romanzo. Ebbene, con queste premesse, per Denis Villeneuve e per il suo cast (che include l'inossidabile Harrison Ford, già presente come protagonista dell'originale, il polimorfico e bravissimo Jared Leto, l'altrettanto ottimo Ryan Gosling, perfetto nella parte, e la curiosa, e talentuosa, Ana de Armas nel ruolo dell'intelligenza artificiale), si profilava un prodotto di facile fallimento, data l'impossibilità di raggiungere il capolavoro iniziale e soprattutto data l'effettiva distopia intrinseca al genere Cyberpunk, ratificato in letteratura dal geniale William Gibson nel lontanissimo 1984 ma già presente nei capolavori di Dick, il quale, se allora era considerato profeta del futuro (e poteva esserlo…) adesso è ovviamente relegato nella meraviglia di un mondo parallelo, di un futuro possibile ma mai realizzato, in cui gli intrecci di cavi a fibre ottiche innestati su caschi per realtà virtuale e le piovose strade sgocciolanti di luci al neon e condensa di cupole geodetiche hanno lasciato il posto ai nostri ordinati vialetti di campagna e alle nostre opere di urbanizzazione sostenibile (in cui però le falde acquifere sono irrimediabilmente inquinate e l'aria trasuda le onde elettromagnetiche di ripetitori e smartphone…). Insomma, il discorso sarebbe molto lungo da affrontare ma qui parleremo del film e solo di quello. Ebbene, Villeneuve non soltanto non delude e non cade nella trappola del già visto, in agguato ad ogni scena, ma va oltre e reinventa temi già presenti in chiave futuribile e non soltanto mitologica. Ma non solo, riesce a sviluppare molte idee presenti nell'originale con una coerenza veramente fuori dal comune. L'atmosfera noir tipica del vero Cyberpunk, "disillusa e pessimistica come un vecchio film in bianco e nero" è ancora viva ma viene qui lievemente stemperata a favore di un'incredibile ed efficacissimo innesto scenografico di enorme effetto. Nelle strade metalliche e rugginose, gigantesche e notturne che si snodano tra i riverberi delle titaniche arcologie, pulsanti di crimine, di rifiuti e di sogni intrappolati ecco quindi che viene iniettato lo spirito più puro della Land Art californiana e al tempo stesso l'essenza delle installazioni ambientali più ardite e totalizzanti dell'orizzonte percettivo. Questo è certamente uno degli aspetti assolutamente nuovi e decisamente entusiasmanti. Al tempo stesso, sempre riguardando agli aspetti originali, ritroviamo comunque l'idea di Ridley Scott secondo la quale Deckard stesso era un replicante, qui sviluppata all'ennesima potenza, in un mondo insospettabile nel quale la differenza tra replicanti, intelligenze artificiali ed esseri umani è praticamente annullata in un lirismo gibsoniano assolutamente mai visto finora (indimenticabile in tal senso la scena nella quale la macchina virtuale si fonde con il corpo umano per dar vita ad un ibrido tanto fragile quanto miracoloso…). Abbiamo poi la fedeltà della trama perfettamente innestata sul film originale e al quale regala un ulteriore sorprendente intreccio di significati e di colpi di scena a ripetizione in una continua epifania di contenuti che ruotano attorno all'unica domanda: chi sono io? Una macchina o un essere umano? E quale è la vera differenza? Lo stesso Jared Leto nella parte del mostruoso gerarca della corporazione multinazionale Wallace (Ex-Tyrell), porta all'eccesso questo dilemma sia con la sua figura iconica sia con la sua funzione di falso dio della genetica, direttamente contrapposto al protagonista, l'agente K (un ispiratissimo Ryan Gosling) che è il vero, letterale, deus ex machina dell'intera vicenda. Scenografie innovative, fedeli allo stile ed estremamente evocative, montaggio e regia impeccabili, fotografia prossima al lirismo ed effetti speciali degni alla necessità di riportare al presente un capolavoro assoluto: tutto concorre alla bellezza non soltanto estetica di questa pellicola. La trama poi è una sorprendente sequenza di trovate intelligenti e contestualizzate all'interno di una vera e propria epoché dell'intera realtà proposta come possibile. A mio avviso eccellente, inferiore all'originale solo per un ultimo importantissimo particolare: la colonna sonora, ambientale e discreta ma quasi assente rispetto alla titanica e stupenda colonna sonora originale ad opera del grande maestro greco Vangelis. Ma al di là di questo aspetto, *Blade Runner 2049* è il degno seguito di un antico capolavoro, tanto rispettoso quanto innovativo al tempo stesso. Consigliatissimo.

Giacomo Napoli

I più bei cinque minuti iniziali di un film

Il caso di "Senso" di Luchino Visconti, indiscusso leader di questa singolare classifica

Orazio Leotta

Venezia, 1866. La città lagunare è in mano all'esercito austriaco. Siamo in pratica alla vigilia della Terza Guerra d'Indipendenza dal momento che l'Italia ha stretto alleanza con la Prussia contro il comune nemico, l'Austria. In un Teatro "La Fenice" stracolmo fanno bella mostra di sé i militari d'oltralpe con le loro uniformi bianche e copricapo neri che occupano i posti migliori. Di scena "Il Trovatore" di Giuseppe Verdi. Un'opera quanto mai stimolante e quanto mai adatta a incitare gli animi dei molti giovani presenti pronti a scendere in campo, a combattere gli austriaci col sogno in cuore di un Veneto finalmente unito all'Italia. La cabaletta di Manrico che Visconti cala a pennello nel contesto iniziale del film è "Di quella pira". Snocciolamone il testo perché sono evidenti alcuni mirati parallelismi fra le vicende della storia rappresentata (testo di Salvadore Cammarano e musicata da Giuseppe Verdi) e quelle che brulicavano in quei ferventi anni e che avrebbero condotto lentamente all'Unità d'Italia (inizio nel 1861 e conclusione fattiva nel 1918 al termine della Prima Guerra Mondiale): "...Di quella pira l'orrendo foco, Tutte le fibre m'arse avvampò!..., Empi spegnetela, o ch'io tra poco, Col sangue vostro la spegnerò..., Era già figlio pria d'amarti, Non può frenarmi il suo martir. Madre infelice, corro a salvarti, O teco almeno corro a morir!" Alla risposta accorata di Leonora, il Coro tutto risponde "All'armi, all'armi! eccone presti, A pugnar teco, teco a morir". Ma facciamo un brevissimo passo indietro. Ci troviamo nel secondo quadro della parte terza dell'opera. Manrico (tenore) e Leonora (soprano) si trovano sull'altare, pronti a sposarsi. Manrico ha appena cantato l'unica aria a lui affidata nell'opera, «Ah sì, ben mio coll'essere». Dopo un breve duetto "nuziale" («L'onda de' suoni mistici»), accompagnato da un organo interno, arriva improvvisamente Ruiz, il luogotenente di Manrico nel conflitto contro il Conte di Luna, e gli rivela che la vecchia zingara Azucena, colei che Manrico ritiene la propria madre, è caduta nelle mani dei nemici. Manrico invia Ruiz a raccogliere un drappello di armati, e intona appunto "Di quella pira", la cabaletta in questione, che si conclude con la partenza di Manrico per la battaglia con cui intende salvare la madre. Ovvio intanto il parallelismo madre-Patria che scuote gli animi dei veneti presenti in sala. Manrico, spada in mano, turbato dalle informazioni ricevute da Ruiz, in preda a un naturale impeto filiale, è disposto a tutto pur di salvare la madre a costo di sacrificare la propria vita, a costo di morire assieme a lei. Animus pugnandi che ben s'incastona nei ferventi e appassionati veneti, disposti a scendere in guerra per l'Unità d'Italia a costo anche della morte. Fragorosi sono gli applausi del numeroso pubblico, specie quelli provenienti dai palchi, dal quale si leva forte la voce di una giovane donna che esclama: "Fuori lo straniero da Venezia!". I soldati sono impassibili e rimangono inchiodati ai loro posti senza accennare minimamente ad alcun gesto di approvazione in merito alla prestazione vocale/scenica appena assistita in quanto ne subodorano i reconditi significati, né tantomeno rimangono altresì tranquilli e sereni al grido ripetuto di "All'armi! All'Armi!" scandito da Manrico, molto apprezzato invece dai patrioti veneziani in sala che si lasciano andare a manifestazioni a dir poco calorose. Dal loggione si rincara la dose: "Viva La Marmora!", "Viva l'Italia!". In platea piovono volantini il cui retro è colorato di verde in alcuni, di bianco in altri e di rosso nei restanti. La Contessa Livia Serpieri, molto sensibile alla causa e fra l'altro

Alida Valli, la contessa Livia Serpieri in "Senso" (1954) di Luchino Visconti

cugina di uno dei maggiori attivisti riceve un simil mazzo di fiori che rimanda al tricolore. Lo stesso cugino (il nobile Roberto Ussoni), presente in teatro, ha un inevitabile scontro verbale con un ufficiale austriaco (il tenente Franz Mahler) da cui ne consegue una promessa di futura sfida a duello e a nulla varrà in seguito l'intervento della cugina, la Contessa Serpieri appunto (favorevole alla causa italiana benché sposata a un nobile veneto filo austriaco): Ussoni sarà incarcerato e condannato all'esilio. Il film prende così un'altra piega: nel contesto sopra descritto si snoderanno le vicende amorose fra la contessa e l'ufficiale austriaco di cui ben presto si invaghisce anteponendo così la passione alla causa patriottica. Sempre limitatamente a quei famosi cinque minuti iniziali imponente risulta il numero di comparse utilizzate per riempire il teatro e, a differenza dei suoi film precedenti, in *Senso* Visconti pone una cura eccezionale nella ricostruzione degli elementi storici. Le divise degli austriaci, quelle degli orchestrali, i colori dei vestiti degli spettatori, l'ambientazione tutta è stata ricreata grazie a molte ricerche, molte limature, pazienza e soprattutto molta umiltà. Per ricreare quel mondo a cavallo tra Garibaldi e la Terza Guerra d'Indipendenza molto fu attinto dai dipinti, dai quadri di quel periodo. Una scenografia curata nei minimi particolari tanto da mettere d'accordo i critici più severi. Vittorio Spinazzola, ad esempio, lo ha definito «Una delle più belle affermazioni del cinema d'arte nel buio periodo tra il 1948 e il 1960» aggiungendo che «la novità di *Senso* consisteva nell'eccezionalità dell'impegno produttivo, dall'uso del colore alla fama degli interpreti, dalla vastità delle scene di massa, alla ricchezza di costumi e scenografie: siamo in prossimità della categoria del colossale». Dal canto suo Alessandro Bencivenni ha definito *Senso* un film «di una bellezza figurativa eccezionale».

Orazio Leotta

Autori si raccontano

Quando un autore di documentari incontra uno scrittore camminatore

Alessandro Scillitani

Ritorno sui Monti Naviganti rappresenta per me un importante punto di svolta. Si collega chiaramente al viaggio che fece Paolo Rumiz 11 anni fa a bordo di una Topolino, attraversando tutto l'Appennino. Ma è anche una sorta di "capitolo due" di quello che posso considerare l'archetipo dei miei documentari, *Case abbandonate*. In questa opera, che ho realizzato nel 2010, c'è l'embrione del racconto che ho appena terminato. Infatti in quel film andavo per i luoghi non più abitati alla ricerca del perché del loro abbandono, e dalle microstorie evocate, fatte di eredità andate perdute, leggende e fantasmi, ero ben presto finito a raccontare la Storia, quella dell'abbandono di gran parte del territorio italiano, negli anni del secondo dopoguerra, la valanga che ha travolto la montagna e la vita contadina riversando tutti nelle città e nelle fabbriche. Quel racconto in cui mi ero imbattuto conteneva appunto l'embrione del racconto del ritorno, dell'Appennino che è la pancia del nostro paese ma è da tutti considerato periferia. *Case abbandonate* è un film

Alessandro Scillitani fa riprese nell' Appennino piacentino (foto di Maddalena Scagnelli)

che ho realizzato prima di conoscere Paolo Rumiz, ma in un certo senso rappresenta l'inizio del mio percorso a fianco del grande scrittore, giornalista e viaggiatore. Perchè quando girai quel film, molti degli intervistati in giro per l'Italia mi suggerirono di intervistare anche lui. Paolo non accettò, però rimase molto colpito dalla visione del film, al punto che decise di compiere un viaggio nei luoghi dell'abbandono, da un'altra angolazione, la sua. E così mi trovai in viaggio con lui, per raccontare le *Dimore del Vento*, con uno sguardo diverso, mediato da quello di un grande viaggiatore. Da lì è cominciata una collaborazione che continua tuttora. Abbiamo viaggiato sul Grande Fiume, trasformando il Po in un grandioso personaggio femminile, abbiamo attraversato i luoghi della Grande Guerra per realizzare una lunga serie di documentari, e proprio in questi giorni è uscito un nuovo lavoro su *Caporetto*, un viaggio a piedi per raccontare da un'angolazione diversa la storia di quella battaglia rimasta nell'immaginario collettivo al punto da diventare un luogo comune. Da Rumiz ho imparato ad ascoltare, a viaggiare in modo autentico, cercando di non contaminare con la mia attrezzatura la meraviglia di quello che accade quando le persone dimenticano di essere sotto la lente di una macchina da presa. Con questo sguardo, mi sono avvicinato all'appennino, ripercorrendo, a volte con lo stesso Rumiz, a volte in compagnia di altri amici comuni, la colonna vertebrale dell'Italia dalla Liguria fino all'Aspromonte. Ho rievocato di tanto in tanto le storie narrate nel libro che Paolo scrisse finito il viaggio originario. Ma poi appunto mi sono lasciato andare a storie nuove, a rinascite, a ritorni, ho raccolto i racconti dei ragazzi che hanno deciso di tornare ad abitare le case dei loro nonni, magari lasciate in abbandono per 50 anni. Ho raccontato di viaggi di andata e di ritorno. Tutto arricchito dalla preziosa voce fuori campo di Paolo Rumiz, che con la sua narrazione non spiega, non commenta, ma genera poesia, sguardo, pensiero.

Castelluccio (Norcia) uno dei centri abitati più elevati dell'Appennino (foto di Alessandro Scillitani)

La Strada di Rommel (foto Alessandro Scillitani)

Paolo Rumiz in cammino (foto di Alessandro Scillitani)

Rumiz e gruppo sulla Via Appia (foto di Alessandro Scillitani)

Alessandro Scillitani

Roma (Biblioteca del Cinema Umberto Barbaro) - Viterbo (Biblioteca Consorziale di Viterbo) 31 ottobre

A Roma rinnovato il consiglio di amministrazione della Biblioteca Barbaro che ha visto tra i fondatori Mino Argentieri. Presidente Anna Calvelli Argentieri, Angelo Salvatori, Giulio Angella, Patrizia Masala, Amedeo Mecchi, Angelo Tantaro. Subito dopo ricognizione culturale e organizzativa nella Biblioteca di Viterbo per il rilancio della Biblioteca Barbaro. Da sx Marco Asunis (Presidente della FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema), Paolo Pelliccia (Commissario straordinario della Biblioteca Consorziale di Viterbo) e Angelo Tantaro (Direttore di **Diari di Cineclub**) in occasione dell'incontro per uno studio sul rilancio e la valorizzazione della Biblioteca del Cinema Umberto Barbaro di Roma, importante patrimonio culturale del nostro paese.

In occasione delle celebrazioni per il quarantennale della morte di Roberto Rossellini, la biblioteca Consorziale di Viterbo dedica "la sala proiezioni Roberto Rossellini"

Nella foto di Daniela Cutigni, la sala Rossellini recentemente inaugurata alla Biblioteca di Viterbo – Viale Trento 24,
www.bibliotecaviterbo.it

La quinta edizione del Babel Film Festival si svolgerà a Cagliari dal 4 al 9 dicembre 2017

Il Festival è promosso dalla Società Umanitaria - Cineteca Sarda, in collaborazione con l'Associazione Babel, Terra de Punt e Areavisuale e il sostegno di istituzioni nazionali ed internazionali di grande prestigio. Il Babel Film Festival si inserisce nel percorso che la Sardegna, la Regione, e gli Enti Locali, stanno compiendo ormai da anni nell'ambito della salvaguardia del patrimonio linguistico delle comunità isolane. Il Babel è l'unico concorso internazionale al mondo dedicato esclusivamente ai film parlati in lingue minoritarie, dialetti, slang o lingue "morte" e lingue dei segni. Anteprime del festival si sono svolte in vari luoghi anche per permettere alle diverse giurie di conferire il premio a loro concesso. Sono infatti 11 le giurie che si sono incontrate presso vari punti della città di Cagliari e di Roma oltre che a Sassari, Ostana (CN), Catania, Martignano (LE). Anche la rivista **Diari di Cineclub**, riunitasi in due serate a Roma, ospite del Cineclub Roma, ha assegnato un premio all'unanimità. La premiazione avverrà la sera di sabato 9 dicembre presso la Cineteca Sarda di Cagliari in viale Trieste 118 - 126.

DdC

www.lacinetecasarda.it
Vedi il promo
https://youtu.be/YZpcrOawku8

Nuovi circoli del cinema sorgono

Nuntio vobis gaudium magnum. E' nato il Circolo del Cinema Umberto Barbaro

Mario Patanè il presidente del Circolo del Cinema "Umberto Barbaro"

Acireale (CT) 14 novembre 2017. Nasce il cinecircolo "Umberto Barbaro". E' stato eletto presidente Mario Patanè e nominato presidente onorario Mario Grasso. Il Nuovo circolo ha aderito alla FICC – Federazione italiana dei Circoli del Cinema. Umberto Barbaro (Acireale 1902 – Roma 1959), critico cinematografico molto attivo nei suoi diversi ambiti, nel 1936 è tra i fondatori del Centro Sperimentale di Cinematografia. A lui è intitolata la Biblioteca del Cinema Umberto Barbaro di Roma fondata da Mino Argentieri e attualmente presieduta da Anna Calvelli Argentieri. Il nuovo cinecircolo sarà inaugurato il prossimo gennaio. In quell'occasione sarà formalizzata la richiesta al sindaco di intitolare una strada all'illustre ma dimenticato acese. Mentre ad un anno di distanza la nuova legge del cinema e videogiochi conosciuta come Legge Franceskini stenta ad essere operativa, confusa in rivoli di bandi che si intersecano e rinascono con altri bandi con refusi ed errori materiali e una "nuova" piattaforma informatica che stenta a funzionare, nuovi circoli del cinema, cineclub, cineforum nascono per sostenere la formazione del pubblico e difendere i suoi diritti. Questa è la nostra resistenza.

Umberto Barbaro

DdC

A scuola con “I bambini ci giuocano”: per una cultura di pace, per una storia del cinema

Maria Carla Cassarini

Nel 2015, a cura della Fondazione Cineteca di Bologna, presso il laboratorio “L’Immagine Ritrovata” è stato compiuto il restauro digitale del cortometraggio su pellicola *I bambini ci giuocano*[1], diretto da Nicolò Ferrari. Sembra giusto e opportuno plaudire a tale iniziativa (una delle tante e pregevoli intraprese da questa Fondazione), tanto che non sarebbe fuori luogo propagandarla nelle scuole. Infatti, questo breve film della durata di 10’ si rivolge prima di tutto ad alunni in età scolare. Secondo quel principio zavattiniano del “conoscere per provvedere”, per il quale non basta mostrare la realtà attraverso il cinema, ma occorre sollecitare le coscienze, affinché il sapere sia finalizzato all’uomo, non è azzardato inserire il cortometraggio in un percorso didattico che si prefigga una cultura di pace a partire dalla scuola primaria, data la delicatezza con cui il tema è affrontato. Riproporre questo cortometraggio a distanza di sessantacinque anni dalla sua realizzazione è spostare di nuovo l’attenzione dei bambini e degli adolescenti sulle conseguenze dei conflitti internazionali, oggi che la memoria sembra rarefatta in un deflagrare di manifestazioni di violenza, e si va perdendo il senso di responsabilità individuale - o per meglio dire di ribellione - di fronte al tentativo subdolo e perverso che i grandi poteri politico-economici della terra esercitano per anestetizzare le coscienze fin dal loro primo affacciarsi all’alba dell’esistenza. Una diffusa mentalità neomanichea pare contaminare i rapporti umani, sottrarre funzione alle sfumature, invitando ad abbattere sempre e comunque l’avversario e sollecitando larvatamente il ricorso alle armi (si pensi alla preponderanza di espressioni aggressive anche nel mondo delle immagini). Tornare agli anni Cinquanta del secolo scorso, non è abbuiare quanto sul piano cinematografico è stato fatto in seguito, pure a livello artistico elevato. È guardare piuttosto attraverso una finestra che si apre sul tempo e mostra uno spaccato di vita reale in un paese che la guerra ha distrutto e continua a dilaniare con improvvisi nuovi morti e feriti - in particolare bambini - nei posti più disparati e imprevedibili. Una catena di attentati terroristici contro la quale non valga la prevenzione dei servizi segreti. Dunque, è il caso di soffermarsi su questo “documentario”, non solo perché possiede una sua specificità, che lo inserisce all’interno di un particolare sviluppo del Neorealismo cinematografico, ma anche perché rappresenta una fonte storica utile a mostrare in modo efficace e da un punto di vista insolito alcuni aspetti del secondo dopoguerra che spesso nelle scuole cedono il campo all’approfondimento di altre tematiche. Merita dunque rivederne la storia, dal momento che, come vedremo, *I bambini ci giuocano* coinvolge due massimi esponenti del cinema di quegli anni, pronti anche a farsi carico in qualche modo dei problemi sociali conseguenti al prolungato disastro di una guerra mondiale.

ANNO 53 - N. 50 — LA DOMENICA DEL CORRIERE — 16 DICEMBRE 1951 - L. 30 LA COPIA

La morte aspettò gli innocenti. Nel comune di Ceccano, Roma, in corrispondenza di una stradetta campestre una mina era stata collocata nel 1944 quando nella zona infuriarono i combattimenti tra tedeschi e alleati. Migliaia di persone e anche veicoli passarono di là in questi anni senza che succedesse niente. A determinare l'esplosione della carica è stato, giorni fa, il leggero passo di cinque bambini, che sono rimasti uccisi. (Disegno di Walter Molino)

1 dicembre 1951 una tragedia cittadina da “La Domenica del Corriere” 16 dicembre 1951

Nel 1952 Don Carlo Gnocchi, fondatore e presidente della Pro Juventute, impegnata nell’assistenza e nel recupero dei “mutilatini”, chiede la collaborazione di Cesare Zavattini e di Vittorio De Sica per realizzare un cortometraggio con lo scopo di sensibilizzare la popolazione infantile nei confronti del grave pericolo rappresentato dalla presenza sul suolo italiano di ordigni ancora inesplosi. Benché la guerra sia terminata da sette anni, non cessa di mietere vittime, soprattutto fra i bambini. Come recita il titolo di un cortometraggio prodotto da Don Gnocchi nel 1949: *Per noi la guerra continua*. Le sue conseguenze, infatti, perdurano là dove i ragazzi si accostano con curiosità a quegli oggetti misteriosi e accattivanti, disseminati dappertutto. Per i bambini si può giocare con qualsiasi cosa, in particolare in un periodo in cui manca ancora l’essenziale e i giocattoli si acquistano raramente. La raccolta della spazzatura non è organizzata, la gente getta i rifiuti di casa negli orti, nei campi, ai margini dei boschi. “Tra la spazzatura trovano i loro giocattoli” osservava lo speaker Mario Amerio nel bel documentario di Luigi Comencini, *Bambini in città* (1946). I ragazzi non smettono di frugare tutti gli anfratti, alla ricerca di barattoli e di risorse con cui mettere in moto il loro immaginario e divertirsi. Anche fra le macerie. Quale sorpresa più grande di una valigetta, una penna impolverata forse ancora funzionante. Ce ne sono di tutte le forme, le più ingannevoli... e poi un bagliore lacerante. I morti in Italia sono migliaia. Si parla di 1400 all’anno. Soprattutto nelle campagne e nelle periferie. Lo testimoniano le cronache sui giornali dell’epoca, spesso ridotte a un trafiletto fra gli altri, tale è la loro frequenza. Per mettere in guardia quei piccoli temerari con un’azione educativa capillare, si rende necessaria una campagna che aiuti, da un lato, a prevenire i già troppi incidenti e, dall’altro, a sostenere le attività della Pro Juventute. Infatti, i “mutilatini” - come sono chiamati quei piccoli dal corpo lesionato – non hanno solo bisogno di assistenza e cure mediche, ma devono essere rieducati a superare l’ostacolo delle loro invalidità per reinserirsi nella vita sociale. Gli Organi ministeriali, lo stesso Presidente della Repubblica e la stampa italiana sostengono l’iniziativa. Comincia così la diffusione di manifesti, pieghevoli e volantini che riproducono i vari tipi di esplosivi mostrandone la loro

segue a pag. successiva

1 *Se ne trattò a suo tempo in un numero della rivista “Ciemme” del Cinit-Cineforum Italiano, diretta da Marco Vanelli, che aveva rintracciato una copia del film I bambini ci giuocano nell’Archivio-Cinit di Mestre. Per un ulteriore approfondimento § Maria Carla Cassarini, I bambini ci giuocano, analisi di un film dimenticato, “Ciemme”, n. 136-137, giugno-settembre 2001. Il Convegno “Zavattini sottotraccia”, organizzato nel 2009 dalla Fondazione dell’Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, in collaborazione con la Cineteca Nazionale, per commemorare il ventesimo anniversario della scomparsa del grande Cesare Zavattini, aveva inserito il film nel suo programma, ma la copia gentilmente prestata dal Cinit-Cineforum Italiano presentava allora evidenti segni di usura.*

segue da pag. precedente

subdola pericolosità; mentre si raccolgono fondi per gli istituti di Don Gnocchi con il coinvolgimento degli stessi boy-scout. Il "padre dei mutilatini" pensa inoltre alla realizzazione di un cortometraggio educativo da proiettare nelle scuole e in tutte le sedi dove si radunano i ragazzi. La ditta Chlorodont si offre di finanziarlo; la sua insegna comparirà in due occasioni nel film che sarà realizzato. Non è un caso che Don Gnocchi si rivolga a Cesare Zavattini e a Vittorio De Sica, la coppia di cineasti italiani allora più popolare, ma anche quella che ha già indirizzato la sua attenzione al mondo dell'infanzia e all'Italia del dopoguerra. *I bambini ci guardano*, *Sciuscià*, *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano* stanno a testimoniarlo. Per giunta, entrambi fanno parte del Comitato promotore del Convegno Nazionale per l'Infanzia, tenuto a Napoli nel gennaio di quell'anno. La produzione del film, di cui Zavattini e De Sica sono i supervisori, vede impegnati anche operatori e professionisti cinematografici già affermati o che si avviano a una carriera promettente. Organizzatore generale è Rocco Facchini, produttore dell' *Othello* (1952) di Orson Welles. Cura la fotografia Pier Ludovico Pavoni, futuro regista e produttore, che ha realizzato alcuni documentari con Francesco Maselli, tra cui *Bambini* (1951), e che otterrà il nastro d'argento per la fotografia con il film *Muraglia cinese* (1959) di Carlo Lizzani. La musica è composta e diretta da Armando Trovaioli, ormai affermato musi-

Cesare Zavattini

cista e compositore, che in quell'anno gode del successo di *El negro Zumbon*, al ritmo di bajon, composto per *Anna* (1952) di Alberto Lattuada. Su suggerimento dello stesso Zavattini, è incaricato della regia il giovane documentarista Nicolò Ferrari, che ha già diretto alcuni documentari; tra questi *L'età della ragione* (1950) riguardante gli aspetti psicologici dell'infanzia. Mezzo secolo più tardi l'allora "giovane regista"[2] (montatore e aiuto regista di Romolo Marcellini e Roberto Rossellini), comparirà fra i collaboratori del documentario collettivo, coordinato da Francesco Maselli, *Un*

Don Carlo Gnocchi (1902 - 1956)

mondo diverso è possibile (2001). Uno sguardo attento sulle giornate che preparano e seguono il G8 di Genova, ma soprattutto sulle attese e le contestazioni delle associazioni mondiali per la lotta a favore dei diritti umani, contro le guerre e lo sfruttamento delle popolazioni più povere della terra; "per progettare un altro futuro". Anche Zavattini, se fosse stato ancora in vita, non avrebbe forse mancato di parteciparvi. Dunque, come si può notare, alla realizzazione di *I bambini ci giuocano* partecipano esponenti del mondo del cinema che possiedono tutte le risorse per produrre un cortometraggio di buon livello. In collaborazione con Don Gnocchi e Ferrari, Zavattini stende la sceneggiatura, che in un primo momento si intitola *Pericolo in agguato*. La lavorazione dura circa due mesi e nel novembre 1952 si può dire conclusa. Lo testimonia anche una lettera di Don Gnocchi a Cesare Zavattini, al quale "l'apostolo dei mutilatini" attribuisce la paternità del film: "Terminato ormai il cortometraggio sulla prevenzione degli infortuni causati dalle bombe inesplose specialmente tra i bambini, sento il dovere di ringraziarLa per quanto ella ha fatto generosamente per la sua realizzazione. E' molto poco invero, ma lei può stare certo di avere la riconoscenza dei Mutilatini, cui il cortometraggio indirettamente potrà giovare, ma soprattutto deve avere l'intima consolante coscienza di aver fatto "una grande opera buona". Nel mese di ottobre l'Eco della stampa mi ha dato ritagli di incidenti che hanno fatto 93 vittime! E' insopportabile! Se *il suo cortometraggio*[3] potesse diminuire anche soltanto di qualche unità questa stupida carneficina di innocenti io sono certo che Lei sarebbe abbastanza ripagato del suo sacrificio" (Lettera intestata *Pro Juventute*, inviata da Don Carlo Gnocchi a Cesare Zavattini, Milano, 11. 11. 1952 – Archivio Cesare Zavattini)[4]. Il titolo *Pericolo in agguato* è poi sostituito con *I bambini ci giuocano*, meno generico e più diretto allo scopo, dal momento che esprime un aspetto pragmatico della situazione (non sembra il caso di soffermarsi sul significato "singolare", come è stato osservato[5], di quel dittongo "uo" dopo il digramma "gi", se non forse per collegarlo più strettamente ai destinatari del film, dato che si tratta di una grafia letteraria, diffusa ancora negli anni Sessanta e un tempo raccomandata nelle scuole, come crogiuolo, mariuolo, figliuolo ecc.). L'8 dicembre il cortometraggio è presentato a Roma, presso il collegio San Giuseppe dei Fratelli delle Scuole cristiane, ed è immediatamente apprezzato dallo stesso mondo politico. In una raccolta di interventi e attestazioni sulla vita e l'opera di Don Carlo Gnocchi, a cura di Roberto Parmeggiani, Giulio Andreotti lo ricorda come un documentario "bellissimo": «Importante fu il 1952 [...] prima di tutto per un bellissimo documentario di De Sica e Za-

Vittorio De Sica

vattini (*I bambini ci giocavano* [*sic*]) sulla prevenzione dello scoppio di ordigni abbandonati. L'8 dicembre, nella sede del Collegio San Giuseppe a Piazza di Spagna, fu presentato questo cortometraggio e don Gnocchi dichiarò urgente una vasta campagna nazionale contro il ripetersi di queste sciagure che facevano aumentare ogni giorno le doloranti file dei mutilatini (già nel 1949 un altro filmino, *Per noi la guerra continua*, aveva ottenuto un buon risultato)».[6] Possiamo dire che questo breve film che riprende scorci di un'Italia martoriata, dove il passaggio degli eserciti ha lasciato la sua pesante impronta e che ha voglia di dimenticare il passato, rifletta sia pure in modo sintetico un progetto che Zavattini va già elaborando da qualche tempo. Più che un semplice documentario, per la struttura che presenta, sembra costituire, infatti, una sorta di primo capitolo di un nuovo modo di fare cinema, uno sguardo sulla realtà attraverso la testimonianza di chi quella realtà l'ha

segue a pag. successiva

2 *Così erano definiti da Zavattini i suoi amici documentaristi, a cui guardava in quel periodo per un'eventuale collaborazione ai suoi film-inchiesta. Ferrari come montatore e aiuto regista di Rossellini partecipa tra l'altro alla realizzazione del III Episodio di Siamo donne (1953) e di Viaggio in Italia (1953). Nel 1961 dirigerà il discusso film Laura nuda.*

3 *Il corsivo è mio.*

4 *Ringrazio Arturo Zavattini per avermi segnalato e reso disponibile questo importante documento.*

5 *§ Ansano Giannarelli (a cura di), Zavattini sottotraccia, Edizioni Effigi, Arcidosso (GR), per Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma 2009.*

6 *Roberto Parmeggiani, Ho conosciuto Don Gnocchi, pref. di Giulio Andreotti, Milano, Ancora, 2000, pp. 117-118.*

segue da pag. precedente

vissuta e la rivive per lo schermo oppure la racconta all'intervistatore. Si tratta di uno scorcio che non intende rimanere fine a se stesso, ma che deve sollecitare un miglioramento dello stato di cose, non limitandosi a documentare, ma provocando domande: in altri termini, coinvolgendo fattivamente il pubblico. Si individua così un filo rosso che attraversa il cinema di Zavattini, costituendo una maturazione dello spirito neorealista. Da *I bambini ci giuocano* al progetto risalente alla fine degli anni Cinquanta di trarre un film dal libro di Josuè de Castro *Geopolitica da fome* (per avviare una campagna di lotta contro la fame nel mondo), ai *Cinegiornali per la Pace*. Ma se il documentario della *Pro Juventute* costituisce il primo passo realizzato di questo nuovo itinerario, altri sono destinati a rimanere sulla carta. Come non riandare, pertanto, a *Italia mia*, il film inchiesta pensato prima per la regia di De Sica nel 1951 e poi, sul finire del 1952, per quella di Rossellini? «Si passerà da una città a un paese, da una montagna a un fiume, da una casa a una piazza, secondo il sentimento, più che secondo la geografia, dovunque ci siano segni vivi della vita pubblica e privata, o addirittura segreta del nostro popolo, segni collettivi o individuali, festosi o dolorosi, tale insomma da contribuire a fare un ritratto dell'umile Italia che lavora»[7]. E' dopo aver terminato di girare *I bambini ci giuocano*, che Zavattini invia a Rossellini il progetto di quel film mai realizzato, includendo in primis l'episodio dei mutilatini di Don Gnocchi. «(*Episodi che si possono girare immediatamente. Episodio dei mutilatini di Don Gnocchi, ciechi per scoppio di ordigni trovati mentre giuocano nei campi, sui greti dei fiumi, ecc.*) Ce ne sono a Roma negli ex locali della GIL al Foro Mussolini. Modo di presentazione: La guerra è lontana, ma se ne vedono ancora dei segni. Questi sono i ragazzi rovinati dagli ordigni di guerra che ancora si trovano sparsi qua e là in ogni parte d'Italia ch'è stata tutta campo di guerra. Un'anima generosa li ha raccolti. Sono qui che giuocano, questi ciechi, una loro appassionata partita, come gli altri ragazzi. Seguiamo la partita dettagliandola minutamente, compresi gli errori dei giuocatori, gli attimi di perplessità, i calci sbagliati»[8]. E se nel film *Siamo donne* (1953) ideato da Zavattini, si rintraccia un'allusione alla pericolosa insidia delle bombe nei confronti dei bambini, sempre troppo imprudenti (si pensi al colloquio con il medico nell'episodio *Isa Miranda* di Luigi Zampa[9]), in *I misteri di Roma* (1963) il tema è sottolineato ancora una volta con un episodio che sembra tratto da *I bambini ci giuocano*: «Altri fanciulli, sulle pendici di Monte Mario, giocano al football: sono i mutilatini di Don Gnocchi. Lui è morto, ma la sua opera continua. Le nostre orecchie sono colpite da uno strano suono, quello del pallone che rotolando manda suoni di campanelli. Perché alcuni dei giovani giocatori sono ciechi e riescono a raggiungere la sfera identificandola per mezzo del suono. Più di mille discorsi, questa partita di calcio, i cui protagonisti sono dei ragazzi accecati, martoriati, dallo scoppio di ordigni bellici rinvenuti nel nostro paese là dove è passato il flagello, suscita in noi l'orrore per la guerra e la fede nella pietà umana di cui Don Gnocchi fu un indimenticabile campione»[10]. La voce *out* dello speaker, sembra far risuonare ancora una volta il commento al film realizzato con Don Gnocchi: «Questi ragazzi sono nati dopo che la guerra è finita, ma la guerra è arrivata lo stesso fino a loro. Sono le vittime degli ordigni bellici che si trovano ancora in un cespuglio o in un prato, nei luoghi più impensati». *I bambini ci giuocano* può essere quindi considerato il primo embrionale esempio, o se si vuole il primo abbozzo, o tessera, di un film inchiesta secondo il progetto voluto da Zavattini come sviluppo del Neorealismo. In particolare a partire dagli anni Cinquanta, quando su "Epoca" lo scrittore e cineasta ha già iniziato (1950) la rubrica-inchiesta *Italia domanda* e va pensando al libro-inchiesta *Un paese*[11], che scriverà in collaborazione con il grande fotografo Paul Strand, inaugurando nel 1955 la collana Einaudi dal titolo «Italia mia». Si tratta di un nuovo modo di fare cinema, che prendendo a modello le inchieste giornalistiche, le supera sul piano estetico e morale[12]. Infatti, se da un lato aspira a configurarsi come espressione artistica, sia pure non in modo primario e determinante, dall'altro intende offrirsi come strumento di denuncia per avviare un processo di cambiamento e di crescita. Non solo registrazione, quindi, ma anche metodo di indagine ai fini di un progresso umano. «La speranza è che questo desiderio di conoscenza, questo chinarsi sull'uomo, proprio per la loro forza e la loro passionalità, riescano a coronarsi di arte. Con ingenuità ho affermato, in varie occasioni, che fatalmente l'arte verrà in seguito, non potrà non sopraggiungere. Ma prima d'essere arte, il cinema uno strumento che rivela le cose, è uno strumento più da metodo che da ispirazione. All'inizio esso ha colpito la nostra meraviglia, poi abbiamo visto la funzionalità insita nella sua tecnica, adesso cerchiamo di servirci della forza di scuotimento e di richiamo che l'immagine possiede e che manca alla pagina scritta.»[13] osserva Zavattini.

La Domenica del Corriere 30 nov. 1952: Durante la lezione di greco, in terza classe del liceo di Forlì, uno studente manipolava una cartuccia di mitragliera

La Domenica del Corriere 13 apile 1952: nei pressi di Velletri dieci ragazzi trovano un proiettile, nessuno si salva

segue a pag. successiva

7 *Da: Filippo Maria De Sanctis (a cura di), Zavattini: Come spero di fare Italia mia, Rassegna del Film, n. 13, aprile 1953, p. 22.*

8 *Da: Cesare Zavattini, Una, cento, mille lettere, a cura di Silvana Cirillo, Milano, Bompiani, 1988, nuova edizione Idem, Una, cento, mille lettere. Cinquant'anni e più, a cura di Silvana Cirillo e di Valentina Fortichiari, Milano, Bompiani, 2005, p. 475.*

9 *In questo IV episodio di Siamo donne, in cui Isa Miranda interpreta se stessa, l'attrice durante una passeggiata fuori Roma è attratta da un'esplosione. Un bambino, che stava giocando con una sostanza esplosiva (il carburo) insieme ad altri compagni, si è ferito a una mano. Isa Miranda, dopo averlo caricato in macchina con l'aiuto di una persona sopraggiunta, lo porta all'ospedale. "Medico: - Che cos' è stato? - Isa Miranda: - È scoppiato un barattolo [...] - Medico: - Una bomba inesplosa? -" Ha inizio così una breve storia, che rivela il profondo istinto materno della diva.*

10 *Da: Cesare Zavattini, I misteri di Roma, a cura di Francesco Bolzoni, Bologna, Cappelli, 1963, p. 22.*

11 *Per un approccio all'argomento: Cesare Zavattini, Io. Un'autobiografia, a cura di Paolo Nuzzi, Torino, Einaudi, 2002.*

12 *Per un approfondimento essenziale, si vedano in proposito: Cesare Zavattini, Opere. Cinema. Diario Cinematografico. Neorealismo ecc., a cura di Valentina Fortichiari e Mino Argentieri, Milano, Bompiani, 2002; Stefania Parigi, Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Zavattini, Torino, Lindau, 2006.*

13 *Francesco Bulzoni (a cura di), I misteri di Roma, Bologna, Cappelli, 1963; anche in: Cesare Zavattini, Polemica col mio tempo, Milano, Bompiani, 1997.*

segue da pag. precedente

Se vien fatto di pensare al film inchiesta a proposito di *I bambini ci giuocano*, è perché questo filmato sembra già contenerne gli elementi. «Trovo qui gli appunti: strada costiera Salerno-Paestum e da qui al mare»[14], scrive Zavattini riferendosi a *Italia mia*, e si sarebbe tentati di ricondurre quelle osservazioni al documentario di Don Gnocchi. Basta seguirne in modo attento la proiezione. Ed ecco apparire scorci di paesaggi da Salerno a Milano, passando per Paestum, Anzio, Nettuno, Cassino, Venafro, Firenze, Genova, dove si colgono attimi di vita scoperti dalla macchina da presa. Un accorto gioco di montaggio ripropone immagini eloquenti di una realtà italiana che gradualmente va allontanandosi dalla guerra, ma che ancora ne subisce gli effetti (si notino poi le frequenti riprese alle spalle, quasi a suggerire, da un lato, la volontà di lasciare dietro di sé la guerra, dall'altro l'inconsapevolezza di essere osservati da un obiettivo). Ai segnali di morte - una nave da guerra, bombardieri, eserciti, macerie - seguono squarci della vita che riprende: grida di tifosi allo stadio, una folla vociante ai margini delle strade che assiste al giro d'Italia, giovani che corrono in lambretta, in sidecar, quasi a gara col treno, lungo la parallela alla ferrovia, sale da ballo che si rianimano di notte; insegne luminose in geometriche composizioni animate (riecheggianti pitture d'avanguardia), fuse con le luci delle automobili in corsa sui viali, che accompagnano il risveglio delle città. Immobili, i primi, nella fissità di una diapositiva, mentre un sottofondo di tamburi riporta echi di guerra; dinamici i secondi: città che cominciano di nuovo a respirare, paesi che riprendono la loro vita, al ritmo di una moderna musica jazz; turisti che tornano ad ammirare le rovine di Paestum, mentre dall'alto si coglie con una soggettiva lo sguardo all'insù di un bambino che si bagna i piedi nel fiume Rapido e che la madre, intenta a stendere i panni alla finestra, saluta con la mano; più avanti sullo stesso corso d'acqua una donna, china sulle pietre, lava la biancheria tra un accorrere di oche in un'atmosfera rasserenante. Il montaggio gioca sul contrasto. Dalle panoramiche e dai campi lunghi si passa gradatamente ai campi medi e ai primi piani, a mano a mano che ci si avvicina all'episodio più significativo del film: quello dei mutilatini. Attori non attori interpreti di se stessi. Una scena si concentra sul commercio clandestino di ordigni bellici; bastano poche inquadrature per mettere in rilievo la disperazione che conduce a entrare in contatto con quegli strumenti di morte. Le persone sono abbuiate, in prevalenza riprese alle spalle, i loro volti appaiono spesso in controluce; l'ambiente, dove si ammassano schegge e ferraglia d'ogni provenienza, denuncia l'illegalità di quel traffico. Ma i movimenti sono precisi: consegna dei reperti, pesata, sistemazione del materiale in casse di legno per il trasporto in luoghi di raccolta più ampi, fino alle industrie. Questo momento costituisce la chiave di volta del cortometraggio. L'attenzione si sofferma sull'idea portante del film, quella di informare i più giovani, presentando loro quegli ordigni, mostrandone l'insidia attraverso riprese in primo e primissimo piano che ne illustrino la varietà. Ai giochi movimentati di bambini che perlustrano boschi e campi raccogliendo tutto ciò che trovano, fa da contrappunto lo spettro minaccioso di proiettili, bombe e mine antiuomo. Ancora si presentano immagini di morte sottolineate dalla stessa musica delle prime inquadrature. Ed ecco apparire i ragazzi di Don Gnocchi al rientro dal bagno e le giovani di un altro suo istituto, in fila per due al ritorno da una passeggiata. Portano i grembiuli della divisa, ma "molte di queste maniche sono vuote", avverte lo speaker. Né può mancare l'intervista. La regia si sofferma sui piani ravvicinati e i primi piani di ragazze che raccontano a un invisibile interlocutore la tragedia che le ha colpite. Giuseppe, il mutilatino cieco senza braccia che si lava i denti col dentifricio Chlorodont e legge *I promessi sposi* in Braille riproduce intanto una sua giornata all'istituto. In contrasto col film di avventure di cui si scorgono alcuni istanti movimentati, l'obiettivo inquadra i gesti impacciati dei mutilatini che assistono alla proiezione. La partita di calcio fra i ragazzi ciechi chiude questo episodio, lasciando sul campo, dove rotola il pallone a cui è stata attaccato un pezzo di latta per identificarlo, una scritta in sovrimpressione: *La legge italiana commina gravi pene a chi, rinvenendo esplosivi o conoscendone l'esistenza non ne dia immediato avviso alle autorità*. Il richiamo al senso di responsabilità di ciascuno, unito alla decisa condanna di chi semina la morte e al messaggio di solidarietà con chi ne è vittima, rivela in questo documentario una riflessione sulla realtà postbellica che anche oggi induce a riflettere. Inoltre, per quanto riguarda l'educazione al cinema svolta in sede scolastica, il cortometraggio *I bambini ci giuocano* aiuta a introdurre il discorso sul film-inchiesta, preparando a un'analisi dei più complessi *L'amore in città* (1953), *Siamo donne* (1953), *Le italiane e l'amore* (1961), *I misteri di Roma* (1963). Tutti film da cui si possono trarre spunti (soprattutto dagli ultimi due) per una lezione non solo sulla storia del cinema e sugli sviluppi del Neorealismo negli anni Cinquanta/Sessanta, ma anche sui costumi degli Italiani nella metà del Novecento e sulle cause che impediscono una vera evoluzione della donna e dell'uomo all'interno di una società capillarmente determinata in ogni sua espressione culturale da secoli di pregiudizi e di predomini incontrastati.

Maria Carla Cassarini

14 *Da: Filippo Maria De Sanctis (a cura di), Zavattini: Come spero di fare Italia mia, "Rassegna del Film", n. 13, aprile 1953, p. 24.*

La bustina del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes

Oramai scrivono da ogni latitudine! Noto che a scrivere sono quasi sempre rappresentanti di etnie marginali: bene così, gli ultimi, i dannati dell'universo, sono in cima ai nostri pensieri e tra la diastole e la sistole dei nostri cuori interstellari. Bella frase, non c'è male, oggi mi sento poeta e chirurgo. Ma non divaghiamo, e diamo repente voce a chi ci scrive dall'Africa senza pretendere tutto in cambio di niente, ma proponendo uno scambio, secondo le più democratiche regole del libero mercato. Riflettete con attenzione sulla sua proposta: ne va del vostro futuro, Oh, terrestri occidentali!

Taliani noi aiuta tucùl loro

Loro dice tucul casa!

Dott. Tzira Bella

Tu Dottore Tzira Bella, io no volere prendere giro taliani bravi, no prendere per tucùl, no, no, nooooooh! Io solo dire: nostre capanne dice tucùl, vostre casa! Volere dire: noi fricani aiuta taliani casa loro. Io dico allora: voi taliani avete bisogno pampini, crescita cerchietto di mate ma ti cah, come dite cerchietto di mate ma ti cah? Sero? Bello! Zi, sero, ecco, tondino comò O di O'Mbutu, comò va, O'Mbutu? Oh! capiti siamo? Io dico allora: noi fricani bisogno cibo, mangiarre, gnam gnam, Okay? Voi pampini, noi gam gnam! Tu zignora Tzira Bella, può portare questo messaggio vostri capi buàna? Tzi? Gratzie. Bosso fare qualche cosa per te buona zignora Tzira? Bosso incintarti? Vuoi uno bello pampino? Sansa complementi, io faccio vuolente ieri, no ieri passato, domani, di dopo di domani, quando tu vuole zignora Tzira. Io faccio te per dire a tu gratzie gratzie? Okay? Fammi tu sapere. Cosa? Sei tu maschio? Vuole tu dire maschio con schwanzstück? E ci bessis! Tu scusa io chiedo per spressione dialletto fricano. Allora perché tu ti chiama Tzira, con a? Comò Angela, presentatori? Si? Maschi! Allora io fare con a tua moglia? Tu vuole io fare con a tua moglia? Comò chiama tua moglia? Tzarah? Molto vecchia Tzarah? Tu ha figlia grande sansa mairitto? Piace nipotino piccolino? Fai tu sapere. Noi se tu voi diche tzi, arriva tanti, gioveni young, in barconi, noi molto poveri ma no poveri schwanzstück! Ahhh, ahhhhh, ah, ah, capito barseletta? Io saluta te e tutti taliani, molto gente brava!

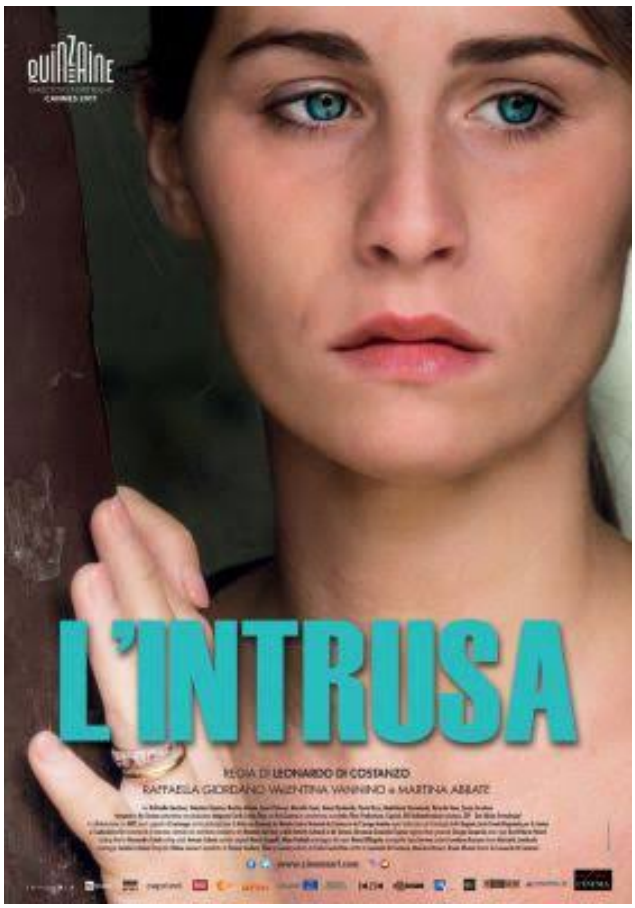
Abasi Matunde Azizi Chicha

L'intrusa

di Leonardo Di Costanzo con Raffaella Giordano, Valentina Vannino, Martina Abbate, Anna Patierno, Marcello Fonte, Gianni Vastarella, Flavio Rizzo, Maddalena Stornaiuolo, Riccardo Veno. Genere Drammatico durata 95 minuti. Produzione Italia, Svizzera, Francia 2017. Uscita nelle sale: giovedì 28 settembre 2017

Giulia Zoppi

Non da oggi ma da qualche anno assistiamo alla rinascita del cinema partenopeo dopo la breve ma non banale *nouvelle vague* che esplose tra gli '80 e i '90 del secolo scorso, in cui vedemmo nascere il talento di Mario Martone, Pappi Corsicato, Stefano Incerti, Antonio Capuano ed ultima ma non meno importante Antonella De Lillo, a testimoniare la vastità e l'inesauribile lascito culturale di una tradizione dedita allo spettacolo e alle arti, che non ha eguali in Italia. Escludendo dal discorso Paolo Sorrentino che pure a Napoli è nato ma che a Napoli finora non ha mai girato (a suo dire non è ancora arrivato il momento), possiamo elencare i tre autori le cui opere recenti non dimenticheremo: Leonardo Di Costanzo, Edoardo De Angelis, Alessandro Rak (con Ivan Cappiello, Marino Guarnieri e Dario Sansone, autore della prima versione animata per il cinema, dell'opera di Giambattista Basile *La gatta Cenerentola*) cineasti che hanno riportato alla ribalta Napoli e la sua complessa realtà urbana, al centro del cinema italiano, ritagliandosi a mio giudizio, uno spazio di indubbio valore. Leonardo Di Costanzo, ischitano di nascita e apolide artisticamente (dopo la formazione a Parigi il suo impegno di documentarista lo ha portato in giro per il mondo), firma con *L'intrusa* la sua seconda opera di finzione dopo il rimarchevole debutto con *L'intervallo* (2012), film presentato alla 69ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nella sezione *Orizzonti*. Con questa pellicola Di Costanzo vince il David di Donatello per il miglior regista esordiente, il Ciak d'oro per il miglior film e per la migliore opera prima e il Gran Premio della stampa estera ai Globi d'oro 2013. Come per *L'intervallo* anche *L'intrusa* è girato a Napoli in un contesto riconoscibile solamente dai suoi stessi abitanti, chiuso com'è dentro le mura di un quartiere popolare dove svettano palazzoni anonimi e stranamente inanimati. Colpisce sin da subito la totale mancanza di rumori, traffico, voci che da Napoli sembrano uscire da ogni dove ma che qui non si avvertono. Il luogo degli eventi infatti è un piccolo antro bucolico incastrato dentro una vasta corte di lunghi edifici densamente popolati, dove Giovanna (Raffaella Giordano, nota danzatrice e coreografa, qui al debutto nel cinema) anima, con l'aiuto di un manipolo di collaboratori e collaboratrici (artisti perlopiù debuttanti o provenienti dal teatro), una casa di accoglienza per i bambini del quartiere, La Masseria, in cui il gioco e la condivisione, hanno lo scopo di togliere alla malavita, la manovalanza dei più piccoli, facili prede della camorra. Nella Masseria i bambini dipingono, lavorano la creta, creano e si dedicano, in una piccola officina, alla costruzione di un quadriciclo ricavato da pezzi di riciclo rotti e in disuso, nelle ore del dopo scuola. Giovanna è una donna del nord che ha trascurato ogni velleità di carriera per dedicarsi alla costruzione di un progetto socialmente utile e, nonostante le difficoltà incontrate, persegue il suo scopo con placida convinzione fino al giorno in cui dà asilo ad una giovane donna, Maria (Valentina Vannino, al suo primo film), madre di un neonato e di Rita (una bambina tra gli 8 e i 10 anni), nel casottino adibito a squallido pied à terre, situato al di là del giardinetto. L'unico accadimento che la regia libera e ariosa si concede di mostrarci (benchè gli spazi in cui il film si muove siano limitati al centro sociale e nulla della Napoli da cartolina venga mai inquadrata, Di Costanzo maneggia la macchina da presa con la leggerezza di un volo tra i bimbi che giocano, gli animatori e l'espressione intensa di Giovanna) e che sembra appartenere ad un film di *detection* (impressione fugace quanto la durata della scena), è l'arrivo improvviso della polizia che interrompe la calma del luogo e irrompe nel casottino dove dormono Maria e i suoi figli, alla ricerca di un pericoloso latitante che viene catturato davanti allo sguardo esterrefatto e addolorato di Giovanna e dei suoi collaboratori. L'evento, vista la gravità della situazione, procura immediatamente la rottura dei rapporti e del fragile equilibrio che nel tempo erano stati raggiunti faticosamente da Giovanna con la comunità circostante, marcando un precedente che rischia di mettere in discussione tutto il progetto educativo, insegnanti e inservienti compresi. La scuola che si è sempre impegnata a collaborare con la Masseria perché garantiva ai bambini uno spazio immune dalla violenza, protetto dalla malavita che circola nel quartiere, di fronte alla presenza di una sconosciuta collusa con la camorra, decide di ritirare i bambini dal circolo in quanto vede in Maria una minaccia all'incolumità del gruppo e come tale occorre assolutamente allontanarla, pena l'interruzione del rapporto di mutua assistenza. Mentre Di Costanzo lascia che la sua direzione ci porti dentro la verità di gesti spontanei, liberi e felicemente fluidi che rimandano ad uno stile documentaristico, incentrato sulle minuzie, i particolari, i piccoli eventi senza scopo (la scena dei bambini che giocano con le lucertole sul prato non era prevista, il regista l'ha filmata durante una pausa) né significato, a raccontarci la quotidianità di un dopo scuola alle prese con la difficile presenza di Rita e Maria, in Giovanna e in tutto il suo gruppo nasce la paura di non sapere come affrontare il problema: può La Masseria escludere, emarginare le due "intruse" ree di essere moglie e figlia di un pericoloso camorrista, quando essa è stata concepita per includere, per annettere e per unire gli uni agli altri senza distinzione? Il quartiere si stringe subito intorno alle istituzioni, mentre Giovanna è la sola a domandarsi da che parte stare e come



segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

superare gli ostacoli intervenuti a compromettere le fatiche di un lavoro già di per sé attraversato quotidianamente da piccoli incidenti e incomprensioni. Maria, la ragazza semianalfabeta, scontrosa e in pericolo (la famiglia del marito incarcerato la vuole con sé) ora si trova completamente sola, braccata dalla malavita e controllata dalla polizia, guardata a vista dalle famiglie come un'assassina e questo la irrita, la innervosisce come una bestia ferita che cerchi un rifugio per proteggersi. E mentre Di Costanzo ci porta ad osservare il timore di alcune mamme che ripongono nel centro la speranza di un futuro per i loro figli con sguardo benevolo e mai accusatorio... sembra incalzarci ancora con un'altra domanda: come preservare l'integrità della bimba diventata muta dopo aver assistito ad un omicidio commesso proprio dal marito di Maria, anche lei ospite del centro e felicemente integrata nel gruppo di bimbi, nonostante il suo ostinato silenzio? Il regista racconta di aver voluto esplorare il mondo della solidarietà e dell'accoglienza animato da tante persone che, seppur con estrema difficoltà, ogni giorno stanno al fianco dei più deboli senza ricevere ricompense, rimarcando l'intenzione di astenersi dall'esprimere giudizi morali su vittime o carnefici, mettendosi solo al servizio dell'osservatore partecipe. Sul finire di questo racconto povero di fatti ma ricchissimo di verità e di umana imperfezione, lo scontro tra Giovanna e Maria durante un pomeriggio assolato, ci mostra le due donne fieramente posizionate su sponde opposte, entrambe combattive, discutere animatamente. Maria sente di non dover pagare per le colpe altrui e lo rivendica, Giovanna teme di distruggere il progetto a cui ha dedicato energie e speranze e chiede alla giovane madre, rispetto. Intorno a loro la vita procede registrando reazione emotive di varia intensità in cui i bambini rischiano di doversi dividere a causa delle discussioni degli adulti e gli adulti si dividono per l'incolumità dei loro figli... insomma, la *débâcle* è dietro l'angolo. Nottetempo e senza dirlo a nessuno, Maria, Rita e il nascituro lasciano il centro per fuggire al loro destino. Il gesto della ragazza è ancora una volta una sfida (lo era stata sin dall'inizio quando aveva occupato la stanza senza denunciare la presenza del marito ricercato), la prova di orgoglio di una madre in pericolo di vita. Con la sparizione di Maria La Masseria si rianima, i bimbi riprendono a danzare con la cinepresa e alla festa della scuola, il meraviglioso quadriciclo ottenuto con pezzi di fortuna, inizia a percorrere il suo glorioso tragitto tra la folla ridanciana, per affermare la ritrovata libertà. Con pochissimo denaro (il casottino è chiaramente inagibile, come poterlo tenere aperto e a disposizione resta un mistero insoluto), ma con tanta fantasia, tenacia, passione e amore, la meraviglia di ritrovarsi ancora una volta insieme si compie e i bambini si divertono, mentre Di Costanzo firma un'opera che nella sua elegante e parca semplicità si insinua dentro come solo i film riusciti e importanti riescono a fare.

Giulia Zoppi

Per un decalogo laico

Onora la scienza, ch'è figlia di ragione & esperienza

Sed perge in tenebris radiorum quaerere lucem/Non nis ab obscura sidera nocte micant
(Ma tu continua a cercare nelle tenebre i raggi della luce/Nella notte più oscura brillano le stelle)
Distico inciso su una lapide di una porta del monastero benedettino di Subiaco

E bisogna avere il coraggio di essere didattici. Me ne infischio di fare dell'arte. Ciò vuol dire rinunciare a molto. È una posizione morale, che posso chiamare addirittura, se mi consentite di usare questa parola, eroica. Quel che ogni uomo cerca istintivamente è mettersi in mostra: io non cerco di mettermi in mostra, ma di essere utile. Utile dal punto di vista umano. [...] se vedo che quelli che cadono in acqua annegano, e che il mondo è invaso dalle acque, credo sia mio dovere, visto che ho conoscenza del fenomeno, imparare a nuotare e diventare bagnino
Roberto Rossellini
Il mio metodo. Scritti e interviste, Marsilio, VE, 2006, Citato da Tonino De Pace, in Sentieri selvaggi, 14 luglio 2017

Non basta sapere, si deve anche applicare; non è abbastanza volere, si deve anche fare.
Johann Wolfgang Goethe
Francoforte sul Meno 1749 - Weimar 1832, poeta e scrittore tedesco

Il sapere scientifico è uguale per sé, differente per noi; il divenire della conoscenza scientifica è differente per sé, uguale per noi. È semplicissimo!
Anonimo

Antonio Loru

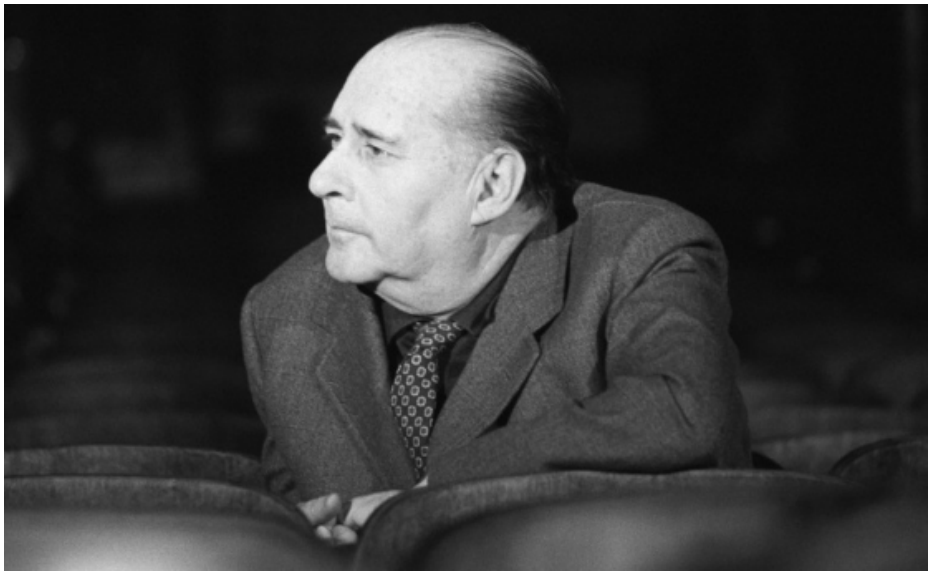
Onora la madre e la madre! Se può la scienza porre un piccolo, modesto e tardivo riparo a 2.000 anni di sessismo paolino-cattolico. Onora la logica, sistema vascolare della scienza. Onora la scienza che ci libera dalla paura della morte e da tutte le altre paure, che da questa originaria derivano. Che ci libera dalla stupida paura di non poter raggiungere la felicità in Terra; perché la scienza molto semplicemente dimostra che la felicità è il mondo dove ci è consentito fare solo, ma anche tutto quello che non travalica i nostri limiti certi. Che ci libera dalla paura della malattia. Che ci libera dall'ignoranza, dalla povertà e dal bisogno; dalle stesse superstiziose metafisiche e da tutte le religioni, che da millenni ci cacciano dentro queste tre grandi tragedie. Onora la scienza che è la più universale e popolare tra le attività umane, quella a maggior profitto e benessere sociale diffuso. Ora due sono i problemi della scienza: l'epistemològico e il didattico-divulgativo. Il problema epistemològico e procedurale la scienza pare averlo, se non risolto, individuato chiaramente: la scienza è un sistema acquisitivo, e dunque non potrà mai risolverlo definitivamente, i suoi protocolli sono dentro la ricerca stessa, e siccome la ricerca non ha mai fine, col progredire della ricerca il problema epistemico-procedurale si presenta in nuove forme; ma questo gli scienziati lo sanno, fa parte delle regole del giuoco. Gli scienziati sanno anche che il metodo scientifico delle società industriali moderne, quello galileiano, a volergli dare un nome, ha generato un mostro che entrato prepotentemente nelle nostre vite e da servo, per dirla con Hegel, ne è diventato padrone: la tecnologia. Però il Novecento ha preso consapevolezza di questo, coscienza filosofica, e l'avvertimento di un problema, seppur non sempre condizione sufficiente, certamente è condizione necessaria, punto di partenza per la sua soluzione. In Italia, il vero problema oggi

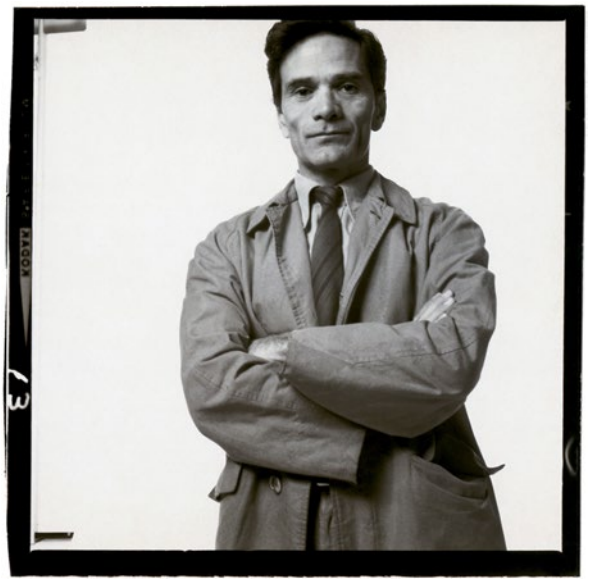
La Scuola di Atene è un affresco di Raffaello Sanzio, databile al 1509-1511 ed è situato nella Stanza della Segnatura, una delle quattro "Stanze Vaticane", poste all'interno dei Palazzi Apostolici

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sembra essere il secondo: quello della *democrazia dianoetica*. La scienza è l'attività umana, nient'altro che attività. Le procedure, i metodi, gli strumenti, (res horrenda auditu est) sono collaudate e sicure, nelle mani esperte degli scienziati che compongono la comunità scientifica. Il problema è educare il popolo a pensare, a desiderare, a sognare, a fare arte, scrivere poesie, in maniera scientifica, a fare ciò che è riassumibile nel moto: *ricerca le cause a partire dagli effetti*, non come le cattive metafisiche, le religioni in primo luogo, gli effetti a partire da presunte cause, non solo inspiegabili, ma anche ineffabili. Tradotto dal teoretico al pratico (divisibili solo per comodità cartesiana): se noi forniamo alle giovani generazioni un buon metodo scientifico e loro vorranno *formarsi* a pensare sempre e comunque in termini scientifici, non dovremmo più assistere a raduni oceanici di giovani papaboys, che sfilano nei villaggi, assieme a troppi vecchi, dietro la croce e il prete, a fianco del sindaco e degli assessori locali in processione, per chiedere l'intercessione celeste ché le piogge cessino e il fiume non esondi, o al contrario che finalmente le cateràtte del cielo si aprano, Dio perdoni i nostri peccati e conceda la Grazia della pioggia sulle terre arse da mesi di siccità; al triste spettacolo di folle che raggiungono a migliaia, da intere regioni, la città o il paese dove sarà esposta alla venerazione dei fedeli, e alla richiesta di Grazie, un osso o altra reliquia (forse) appartenuta a quel santo o a tal altro; a convegni di giovani e meno giovani in marcia per il lavoro, dietro i rappresentanti delle curie diocesane, gli stessi che oggi in Italia hanno il controllo quasi totale dei servizi, il settore più importante nell'economia del mondo attuale!! Perciò serve urgentemente un progetto come quello didattico-storico-filosofico che Roberto Rossellini realizzò per la televisione italiana, tra gli anni Sessanta e Settanta, stavolta un'enciclopedia cinematografica del sapere scientifico. Bisogna che i vecchi si ritorni a forme di vera compassione verso i giovani, quella stessa compassione che ha strappato noi, allora giovani, 50, 60 anni fa, dalle grinfie del clericalismo-reazionario democristiano, più pericoloso, secondo la lucida analisi di Pier Paolo Pasolini, del fascismo storico del ventennio, perché più subdolo, ti entra dentro e il fascista sei tu, che senza imbarazzo dici tranquillamente: sono di sinistra, ma questi emigrati stanno prendendo il sopravvento; aiutiamoli, ma in casa loro! In casa loro!?!! Ci rendiamo conto delle cazzate che ci escono dalla bocca? Ci rendiamo conto del business che c'è sugli emigrati? E di chi lo gestisce? Di chi ha sempre fatto della povertà e della malattia, della paura della morte, i suoi punti di forza? Sarà il caso di ri-cominciare a porci domande? La nostra generazione, educata all'analisi critica da pochi coraggiosi insegnanti, in una scuola reazionaria e bigotta, si è formata viepiù partecipando attivamente alle lotte del movimento operaio, allora autorevole presenza nel tessuto sociale italiano, saccheggiando di prestiti le





biblioteche pubbliche, leggendo tutta la letteratura possibile, senza steccati e senza confini, aderendo senza saperlo (e come potevamo saperlo, a quindici anni, figli del popolo illetterato, di cui con tutte le nostre forze volevamo essere il riscatto?) all'ideale goethiano della *Weltliteratur*, (letteratura mondiale), però in chiave pop; ascoltando tutta la musica possibile, dal rock, al jazz, al pop in tutte le sue forme, al blues e al rhythm and blues: soprattutto *andando al cinema*: il cinema ci ha educato alle idee, al pensiero critico e divergente, alla politica, alla filosofia, al materialismo storico-dialettico. Oggi v'è bisogno di un *neo-umanismo* cinematografico. Bisogna tornare a fare cinema per educare a un umanesimo integrale. Niente è più umanistico del pensiero scientifico, più educativo della conoscenza scientifica. Bisogna che il cinema torni al pensiero scientifico, elevando a soggetto della sua opera, non le singole figure di scienziato, (riducendo così i film a mero biografismo, anche di buona fattura), ma il pensiero scientifico stesso, l'universalità, *l'universabilità congenita*, delle sue procedure, la sua capacità di riuscire, con metodo dimostrativo inoppugnabile, a distinguere il vero dal falso, le fregature dalle cose buone e di valore, a smascherare i bugiardi, i venditori di fumo, la loro finta compassione per il dolore, la povertà, l'ignoranza nella quale sopravvive oggi, capodanno del terzo millennio, gran parte dell'umanità. C'è bisogno di scrittori di cinema e di registi che facciano con il pensiero scientifico ciò che ha fatto Rossellini con la storia e la filosofia; che se ne freghino, se necessario, della valenza artistica del film, che si preoccupino dei risultati politici che si devono ottenere: la crescita democratica del popolo, la consapevolezza della *reale realtà* del mondo che abitano, della storia che c'è dietro il mondo che abitano, in una parola, la nascita di una nuova coscienza di classe popolare. Non voglio con questo dire che i film devono essere brutti, giacché la bruttezza è d'ostacolo alla verità, ma c'è ora l'urgente bisogno che nasca una nuova generazione di lavoratori del cinema capace di non cedere alle lusinghe dell'estetismo, dell'arte per l'arte, ma che sappiano *utilizzare* la bellezza del film, adeguare l'arte di fare cinema alla verità politico-educativa dei suoi contenuti. C'è bisogno che qualcuno mosso a compassione della condizione nella quale versa il popolo, scenda nella caverna dove è tenuto prigioniero, e consapevole dei rischi per la sua incolumità che questa azione politica comporta, proprio in quanto è politica, lo liberi dalle catene. Altrimenti a cosa sarebbero serviti Pitagora, Platone, Democrito, Giordano Bruno, Galileo, Marx, Lenin, Gramsci, Ernesto Guevara, e tutti gli altri che nel corso della storia plurimillenaria li hanno preceduti sulle strade della liberazione dell'uomo dalle catene che l'ignoranza delle reali cause del mondo storico impone; cosa è valso, cosa vale oggi, il loro sacrificio?

Antonio Loru

Le loro prigioni

Il copione originale di Muraglie con Laurel & Hardy ("Pardon Us" 1931, di James Parrott) getta luce sul passaggio della coppia dal muto al sonoro

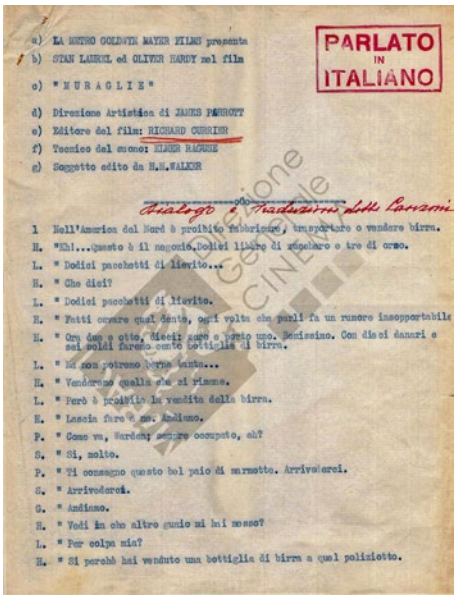
Enzo Pio Pignatiello

Andrea Benfante

In una lontana intervista (nel 1959), essendogli stato chiesto se il successo suo e di Oliver Hardy fosse maggiore sul mercato estero o presso il pubblico americano, Stan Laurel rispondeva con sicurezza: «Sul mercato estero. In Europa, soprattutto». E proseguiva citando casi come la Germania, dove in una sala, per più di sei mesi si erano proiettati i loro vecchi film. Nell'aprile del 1963 lo stesso Laurel scrisse in una sua lettera: «la versione filmica di *Fra Diavolo* interpretata da Stanlio e Ollio viene ancora proiettata ogni anno in Italia, la davano a Milano quando io e Hardy eravamo lì nel 1950, l'inglese era doppiato in lingua italiana, mi divertii un sacco con Laurel e Hardy che parlavano italiano proprio come i nativi!» Sempre a proposito di questo successo, e delle capacità di identificazione del pubblico, nonchè di affezione specifica a questi personaggi, bisogna ricordare che i due personaggi comici portavano entrambi il nome dei rispettivi interpreti, il che costituiva anche un sistema per semplificare il rapporto del pubblico con le sue Star preferite: non si trattava di Rodolfo Valentino che interpretava un qualche figlio di sceicco, ma di Stan Laurel che interpretava Mr. Laurel e di Oliver Hardy che impersonava Mr. Hardy. Ciò nonostante, il pubblico (ricordiamone l'alta componente infantile) li ribattezzò con dei nomignoli, che, più o meno inavvertitamente, continuiamo ad usare. Se *Stanlio e Ollio* furono quelli italiani, come del resto *Cric e Croc*, negli Stati Uniti, in Gran Bretagna e nei paesi anglofoni, come pure in Francia, essi furono sempre *Stan and/et Ollie*. Ma la tenerezza degli spettatori trovò, in ogni paese, il suo diminutivo: in Germania furono *Dick und Doof*; in Spagna *Gordo y Flaco*; in Svizzera *Goyo und Gut*; in Cina *Fu-Tu e Tutu*, ecc. In ogni paese, dunque, si verificò una vera appropriazione dei due simboli universali di comicità attraverso i nomi! Com'è noto, l'avvento del sonoro provocò ad Hollywood una vera rivoluzione. E come in ogni rivoluzione ci furono vittime (alcune innocenti) e nuovo potere, nuove fortune che si crearono da un giorno all'altro. Se il pianoforte che nelle sale accompagnava la proiezione dei film muti scomparve e molti suonatori furono costretti a trovarsi altri lavori, le cose non andarono meglio per i divi del momento: pochi risultavano avere una voce ed un tipo di recitazione che questo nuovo cinema richiedeva. Vennero spazzati via grandi attori come John Gilbert, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Gloria Swanson, Ramon Novarro e Clara Bow. I comici scomparvero quasi tutti, o ridussero drasticamente le loro produzioni compresi i grandi Buster Keaton, Harold Lloyd, Charlie Chaplin perché il loro tipo di comicità era chiaramente di stampo prettamente visivo. In quegli anni turbolenti Stan Laurel ed Oliver Hardy, come coppia ormai consolidata, erano, in apparenza, al culmine del successo. Diciamo «in apparenza» solo perché il loro successo, con il sonoro, diventò ancora più grande: il contrasto fra l'accento georgiano di Hardy e quello britannico di Laurel aggiunse un pizzico di irresistibile comicità ai due personaggi, soppiantando l'uso dei cartelli filmati contenenti battute di dialogo e spiegazioni, fino ad allora adoperati nelle comiche mute dei due per creare effetti comici, o per rinforzarne altri, visivi. In un primo momento negli Studios di Hal Roach, data l'incognita, assai grave, dell'indice di gradimento dei due comici in veste «parlante» anziché «muta» da parte pubblico, e poiché molti cinema non erano ancora dotati della nuova tecnologia, si giunse ad una soluzione di compromesso: dalle prime comiche sonore venivano ricavate delle rispettive versioni mute, eliminandone la traccia audio ed inserendovi frequenti cartelli con lunghi dialoghi. A partire, poi, dal 1930 il sonoro si affermò in modo deciso e preponderante. Ma già dalla comica *Berth marks* del 1929, le comiche di Stanlio e Ollio furono accompagnate da una musichetta che divenne a sua volta così celebre da essere identificata subito con i due comici. Usata come leitmotiv di presentazione, quando tutte le comiche mute furono sonorizzate con accompagnamento musicale e rumori, la *Danza del Cucù* diventò parte integrante dell'universo laurelhardyano. La celebre musichetta si chiama *«The Cockoo Song (Ku-Ku)»* ed è opera di un musicista e, all'occasione attore degli Studi Hal Roach, Marvin Hatley, e sarebbe originariamente stata usata come sigla di un programma radiofonico musicale. Certo è che Hatley, con il suo «jingle» contribuì molto ad accrescere il successo dei due. Il primo film sonoro della loro carriera, girato nel 1929, si intitolava *Unaccustomed As We Are*, che significa letteralmente «Non abituati come siamo», e che può benissimo essere completato nel modo seguente: «Non abituati come siamo a parlare in pubblico», *Unaccustomed as we are to public speaking*! In realtà, il cinema comico, e quello di Stanlio e Ollio in particolare, ben si prestava a favorire il passaggio al sonoro, alternando vecchie gag di *routine* puramente visiva alle nuove gag verbali. Basterà l'uso del rumore a mostrare quanto i due fossero subito all'altezza della situazione: per rendere reale una caduta, ad esempio, sono sufficienti il tonfo e l'urlo di Ollio mentre la macchina da presa se ne resta ferma, in una sorta di pudicizia morale, sulla faccia inebetita di Stanlio con il vantaggio che non occorre alcuna inquadratura particolare o ravvicinata che turbi l'ordine della lentezza solita dei tempi tra Stanlio e Ollio. Ne deriva una maggiore omogeneità

segue a pag. successiva

Robert O'Connor, insegnante di lingua straniera, tenta di far imparare a Stan e Oliver i dialoghi per la versione spagnola di Night Owls (1930)



Prima pagina del copione italiano di Muraglie (1931)

Beau Hunks (1931). I distributori italiani del 1946 utilizzarono arbitrariamente le scene iniziali del film per introdurre la versione doppiata di Pardon Us.

segue da pag. precedente

tra gag e tempi morti; in altre parole, il sonoro non è di impaccio per Laurel e Hardy, non allunga o spezza le gag visive rendendole noiose, ma affida alle gag verbali un ruolo di completamento, fino a renderle, di film in film, sempre più omogenee nella struttura e, di conseguenza, perfettamente inserite nel tessuto narrativo. Ma un problema si pose subito, in quegli anni che non conoscevano ancora il doppiaggio e tanto meno i sottotitoli. Come trasmettere in altre lingue la comicità di Stanlio e Ollio? Ai tempi del muto ci si limitava a tradurre i cartelli, a sostituirli e ad esportare quelle che costituivano così versioni per l'estero pronte all'uso, ma qui bisognava affrontare una situazione ben più complessa. Con l'avvento del sonoro si prospettò per Hollywood il rischio di perdere la distribuzione lucrosa dei film in tutti i paesi che non parlavano la lingua inglese, salvo trovare nuovi sistemi di comunicazione verbale. La Metro Goldwyn Mayer, che distribuiva per Hal Roach i film dei nostri due comici[1], aveva fatto un eccellente lavoro di pubblicità ai due anche all'estero, e rinunciare a quell'ampia porzione di pubblico sembrava impensabile. Il dilemma fu risolto in maniera pioneristica, ma allo stesso tempo stravagante ed efficace, da Hal Roach: per un certo periodo di tempo, le comiche di Laurel e Hardy, e quelle degli altri noti comici della compagnia, ossia Harry Langdon, Charley Chase e il gruppo di bambini chiamati "Piccole canaglie" (*Our Gang*), vennero rigirate più volte, scena per scena, in differenti lingue: francese, tedesco, italiano, ma soprattutto spagnolo. Dovendo lavorare in quattro lingue per girare i loro film, Stanlio e Ollio fondarono negli studi di Hal Roach una sorta di associazione, «La risata poliglotta», di cui divennero presidenti onorari. Il film veniva dapprima girato nella lingua madre (inglese/americano), mostrato al pubblico nelle cosiddette *preview*, e una volta completato il montaggio definitivo, entravano in scena quattro interpreti: un francese, uno spagnolo, un tedesco ed un italiano, i quali traducevano il testo ed ingaggiavano un diverso *cast* per ciascuna versione, ad eccezione, ovviamente, di Laurel e Hardy e degli altri attori principali come James Finlayson, Edgar Kennedy, etc. Queste versioni plurime spesso includono scene più lunghe e talora aggiuntive rispetto alle relative versioni inglesi. Alcune volte le sequenze aggiuntive erano state già girate per le versioni inglesi e poi eliminate in fase definitiva di montaggio, rimanendo però intatte nelle edizioni destinate ai paesi di lingua estera, nei quali, notoriamente, le versioni lunghe dei film erano più richieste dal mercato. L'interprete leggeva a Stanlio e Ollio ogni battuta parola per parola, e i due la scrivevano su una lavagna nel modo in cui la percepivano all'udito (*as it sounded to us*, per dirla con Stan Laurel), quindi secondo il sistema fonetico. Tali lavagne venivano posizionate alle spalle di ognuno dei due attori, appena fuori del raggio delle telecamere, in modo che essi non trovassero difficoltà a pronunciare le battute di dialogo nelle diverse lingue: in alcune scene si notano chiaramente gli occhi di Stan e Ollie che cercano a stento le parole sui cartelli fonetici. Trovandosi a dover affrontare lingue sconosciute, nonostante il supporto degli assistenti di dizione «straniera», capitava, però, loro di sbagliare gli accenti delle parole, o, nel caso del francese, soprattutto, di non riuscire a pronunziare correttamente la erre, per esempio, né certi dittonghi. L'effetto, però, degli errori di pronuncia di Laurel e Hardy sugli spettatori stranieri cui erano destinati risultava straordinariamente esilarante. I loro maestri di dizione straniera ebbero il merito di capire (fu un caso o una trovata felice?) che gli errori di pronuncia dei due sarebbero stati la chiave del loro successo all'estero. Ovviamente queste versioni multiple in lingua straniera comportavano un processo assai dispendioso, sia in termini di elevati costi di produzione che in termini di personale aggiuntivo, dai traduttori agli assistenti di dizione, ad altri attori madrelingua che ricoprivano i ruoli secondari. Per cui, questo esperimento durò soltanto poco più di un anno: dal 1932 l'invenzione e la pratica della post-sincronizzazione permise il doppiaggio di Laurel e Hardy. Ma in quel breve periodo che va dalla fine del 1929 al principio del 1932, le platee straniere si abituarono ai bizzarri accenti dei nostri Eroi. E quando si iniziò a doppiarli, almeno nei paesi che avevano beneficiato di quelle prime stravaganti versioni, si mantennero gli accenti altrettanto stravaganti che erano tanto piaciuti al pubblico. Qualunque cittadino dei quattro paesi destinatari delle versioni straniere originali, e poi dei doppiaggi che ne avevano mantenuto il sapore, abbia poi ascoltato i nostri due artisti in originale con le loro voci, non può non aver subito una punta di delusione per la mancanza di quegli effetti cui si era ormai affezionato. Nel novembre del 1931 nei cinematografi italiani arrivò *Muraglie*, il primo lungometraggio parlato di Stanlio e Ollio. Il film, realizzato in versione plurima (*Pardon Us* recitato in inglese, *De Bote en Bote* in spagnolo, *Sous les Verrous* in francese, *Hintler Schloss und Riegel* in tedesco e, appunto, *Muraglie* in italiano), permise di ascoltare per la prima volta le voci di Stanlio e Ollio che recitavano in un italiano storpiato e dall'accento strano. La comicità dei due attori risultava, però, notevolmente accentuata dallo stravolgimento delle parole: le cronache dell'epoca riportano la particolarità della pronuncia alterata proposta involontariamente dalla coppia di comici che non conoscevano l'italiano. Anche il pubblico nostrano, dunque, si affezionò a quel modo buffo di parlare e, quando finalmente alle versioni plurime e alla produzione multilingue si preferì il doppiaggio, i distributori pretesero che questa originalità venisse conservata dai doppiatori. Purtroppo molte delle versioni girate in lingua straniera sono andate perdute, e anche la versione in italiano di *Muraglie* è attualmente considerata irreperibile: quella che da sempre circola nel nostro paese, doppiata da Alberto Sordi e

"con dieci denari e sei soldi faremo cento bottiglie di birra..."

"vedi in che altro guaio mi hai messo, perchè hai voluto vendere una bottiglia di birra a quel poliziotto". "L'ho preso per un conduttore del tram"

"ricordatevi di una cosa, tutto dipende da voi, dalla vostra condotta durante questo periodo di espiazione..."

"rinchiudeteli subito nella cella 14 con il Tigre..."

Mauro Zambuto, altro non è che la versione inglese *Pardon Us*, ritenuta da sola troppo breve come lungometraggio, e perciò "rimaneggiata" dai distributori cinematografici italiani del 1946 aggiungendovi i 10' iniziali del film *Beau Hunks*, utilizzati come prologo alla vicenda e perciò doppiati modificando dove necessario

segue a pag. successiva

1 *In precedenza tutti i film prodotti da Roach erano distribuiti dalla Pathé, che metteva sul mercato anche quelli del concorrente Mack Sennett.*

segue da pag. precedente

i dialoghi per creare una "falsa continuità" tra un episodio e l'altro che in origine non avevano alcun rapporto tra loro. Ma attraverso la documentazione presente negli archivi della Direzione Generale per il Cinema del Ministero per i Beni e le Attività Culturali[2] è stato possibile, con gran sorpresa, ricostruire in maniera abbastanza precisa e dettagliata la trama della versione italiana "fonetica" di *Muraglie*: nel fascicolo relativo alla citata riedizione del 1946 (N.O. n. 578 del 18 aprile 1946) è contenuto il copione con la lista dei dialoghi e la traduzione delle canzoni della pellicola omonima passata in censura quindici anni prima con il Nulla Osta n. 26346 del 26 febbraio 1931[3]. *Muraglie* risulta esattamente speculare al rifacimento in spagnolo *De Bote en Bote*, conservatosi invece per intero anche perché ridistribuito negli anni. Questa, in breve, la trama: Stan Laurel e Oliver Hardy, cittadini americani, si mettono a fabbricare clandestinamente bevande alcoliche negli anni del Proibizionismo. La Legge li raggiunge e li punisce con la prigione. Il loro caso è sensibilmente aggravato da un difetto di pronuncia di Laurel, causato dalla caduta di un dente, difetto che, facendogli emettere suoni simili a pernacchie, dà l'impressione che il disgraziato si faccia gioco delle Autorità. I due detenuti riescono ad evadere dal carcere, approfittando di una ribellione dei detenuti. Essi si truccano da negri e cercano lavoro in una piantagione di cotone. Un improvviso incidente automobilistico di cui rimane vittima il commissario di Polizia svela il trucco... I due vengono nuovamente arrestati e carcerati. Un incendio scoppiato durante una sommossa dei prigionieri dà loro occasione di far valere le loro virtù eroiche: essi salvano la figlia del direttore delle carceri, ottenendo in premio la libertà. Gli attori americani che sono stati mantenuti anche nelle altre versioni "fonetiche", dunque anche in *Muraglie*, sono Walter Long (il leader dei detenuti, detto "the Tiger", "il Tigre", nella versione girata e poi doppiata in italiano, anche se – stranamente – un articolo apparso su "La rivista cinematografica" del Dicembre 1931 lo chiama "Lupo") doppiato dal vivo fuori campo da attori di madre lingua; Stanley "Tiny" Sandford (uno scorbutico secondino) e l'attrice June Marlowe (la figlia del direttore del carcere) anch'essa doppiata. La scenetta dei carcerati nell'aula scolastica della prigione con James Finlayson professore, tra le gags più celebri di *Pardon Us*, è stata scartata nella versione italiana, come in quella spagnola: essendo molto dialogata, si ritenne che sarebbe stato troppo difficoltoso riuscire a girarla. Nel ruolo del direttore del carcere, al posto di Wilfred Lucas, nella versione italiana ritroviamo Guido Trento, un attore del nostro cinema muto emigrato in America, come molti suoi colleghi, per cercare fortuna ad Hollywood. Ed ora, dopo ottantasei anni, ecco in esclusiva per voi lettori, alcuni stralci, tratti dal copione originale di *Muraglie* recitato in italiano da Stanlio e Ollio! Il film iniziava con un cartello atto a spiegare il contesto socio-politico statunitense di quegli anni: *"Nell'America del Nord è proibito fabbricare, trasportare o vendere birra"*. Questo per chiarire allo spettatore che durante il famigerato proibizionismo si poteva venire arrestati per la fabbricazione di birra falsa, cosa che puntualmente accade a Stan e Oliver all'inizio del film. Queste le prime parole che i due pronunciavano nel nostro idioma:

Hardy: (*Avvicinandosi ad una vetrina*) "Eh!...Questo è il negozio. (*Prendendo nota su un taccuino*) Dodici libbre di zucchero e tre d'orzo."

Laurel: "Dodici pacchetti di lievito..." (*Fa un pernacchietto incontrollato*)

Hardy: "Che dici?"

Laurel: "Dodici pacchetti di lievito..." (*c.s.*)

Hardy: "Fatti cavare quel dente, ogni volta che parli fa un rumore insopportabile."

Hardy: "Ora due e otto, dieci: zero e porto uno. Benissimo. Con dieci danari e sei soldi faremo cento bottiglie di birra."

Laurel: "Ma non potremo berne tanta..."

Hardy: "Venderemo quella che ci rimane."

Laurel: "Però è proibita la vendita della birra."

Hardy: "Lascia fare a me. Andiamo".

Una volta arrestati Laurel e Hardy, la trama del film si sviluppa come quella dell'originale in inglese. Ai due vengono scattate delle foto segnaletiche, dopodiché vi è una breve sequenza in cui Laurel chiede, a proposito delle foto: "Se riescono bene, potrò averne una?". Poi Stan e Oliver vengono fatti lavare e cambiare con le divise da carcerati; dal colloquio con il direttore, al quale fanno perdere la pazienza a causa del dente malfermo di Stan, i due vengono prontamente spediti nella cella del Tigre, il più temuto e leader dei detenuti. Mentre vengono scortati alla cella in questione, scorgono, al di là delle sbarre, due detenuti di colore; nella versione inglese, Stan dice a Ollie: "Ci sono Amos e Andy!", protagonisti di un fumetto molto popolare all'epoca; nella versione italiana, in quella spagnola e, probabilmente anche in tutte le altre, la battuta viene tagliata perché si sarebbe perduto il riferimento al cartoon. La scena che segue con Walter Long, è la stessa sia in italiano e in spagnolo che in inglese. Ed è interessante notare come il Tigre si rivolga a Stan chiamandolo con l'appellativo "Schizzo", soprannome con cui da noi era conosciuto Laurel nelle sue comiche "pre-coppia", ossia quelle girate prima del sodalizio con Oliver Hardy, apparse nei cinema popolari italiani sin dal 1925: i due sarebbero stati noti come "Stanlio & Ollio" solo a partire dal lungometraggio *Fra diavolo*, del 1934, che costituì il loro più grande successo

segue a pag. successiva

"siamo due fabbricanti di birra (prrrrrrrrrrrrrrrr)"

"non aver timore. I dentisti ora lavorano delicatamente. Vedrai, tutto andrà bene..."

"ho capito...un molare superiore di sinistra che fa dei rumori..."

"Così camuffati nessuno ci potrà riconoscere. Stanley, hai avuto una buona idea"

2 *In Italia ogni opera filmica deve essere sottoposta al vaglio delle Commissioni di revisione cinematografica per ottenere il nulla osta alla proiezione pubblica. Attraverso la documentazione presente negli archivi della Direzione Generale per il Cinema del Ministero è possibile procedere ad una mappatura completa delle opere. A partire dal settembre 1944, ad ogni pellicola sottoposta alla Commissione di revisione cinematografica (lungometraggi, cortometraggi, attualità, pubblicità) corrisponde un fascicolo contenente una straordinaria documentazione cartacea che permette di ricostruire le vicende censorie del film oltre a indicare tutti i dati tecnici ed artistici di ciascun titolo, italiano e straniero, distribuito nelle sale italiane. Purtroppo, per i film dal 1913 al 1943, presso la Direzione Generale per il Cinema, esiste solo il Registro di Protocollo, quindi le informazioni raccolte sono minime rispetto al periodo successivo (1944-2000).*

3 *Si coglie qui l'occasione per ringraziare il personale della Direzione Generale per il Cinema, che ci ha permesso la consultazione della documentazione utilizzata per questa ricerca, in particolare Gianpiero Tulelli, Maurizio Grillini, Pierluigi Raffaelli e Gabriele Bigonzoni del progetto Italia Taglia – Banca dati della revisione cinematografica (www.italiataglia.it).*

segue da pag. precedente

in Italia. La guardia che entra a placare gli animi dopo un tafferuglio tra il Tigre ed Ollie, in spagnolo, è lo stesso attore che interpretava l'ufficiale al banco di registrazione all'inizio del film. Nella scena in cui i detenuti passano la loro ora d'aria all'aperto, il quartetto di carcerati che, nella versione inglese cantava *"I was Born in Michigan"*, come nella versione spagnola, anche in quella italiana venne doppiato e la canzone fu tradotta ed eseguita in italiano: *"Nato là nel Michigan/I miei ricordi tornan/Alla terra che l'infanzia mia vide/Nei campi del Michigan/Dove i ruscelli van/A bagnare le spighe ondeggianti del grano./Anima sola e triste sono e.../Ecco perchè voglio/Tornar voglio/Voglio ai miei campi beati/Tutti dorati/Di notte argentati./Voglio il gallo, quel che solea/Svegliarmi all'aurora./La vostra gran città, /Ha molte beltà, /ma i campi mi son più cari, /Non hanno pari/ Come il mio amore/Le passioni mie stan/Tutte la nel Michigan,/Nel Michigan, nel Michigan"*[4]. Dopo aver ascoltato il melanconico canto, segue il dialogo tra Laurel, Hardy e una guardia:

Hardy: "Oh, la vita dei campi!"
Guardia: (*Avvicinandosi al coro*) "Bravi ragazzi. Bel coro!"
Laurel: (*Alla guardia*) "Molto bello" (*pernacchia*)
Hardy: (*Alla guardia*) "Ha un dente malfermo, signore"
Laurel: "Si, signore...(*al gruppo di detenuti che ha appena cantato*) Eh, conoscete la canzone della Marianna[5]?"
Guardia: (*A Stan*) "La Marianna te la farà sentire il dentista. Avanti!"

La sequenza del dentista è praticamente identica sia per la versione italiana e spagnola che per quella inglese, ma inversamente a quest'ultima è anteposta alla scena ambientata nella piantagione di cotone: nello studio dentistico del carcere, un dottore provvede all'estrazione del dente rumoroso di Stanlio, ma, per errore, anche al povero Ollio viene tolto un dente. Passiamo alla parte post-evasione, dove Laurel e Hardy si nascondono tra i raccoglitori di una piantagione di cotone truccati come gente di colore; la scena si apre con varie inquadrature che mostrano gli operai intenti nella raccolta. Nella versione italiana e spagnola, le canzoni cantate dai lavoratori sono rimaste in lingua inglese, eseguite dall'*Etude Ethiopian Chorus* ad esclusione di *Lazy Moon* cantata da Hardy; il manifesto che viene affisso su un albero a segnalare l'evasione della coppia, con tanto di ricompensa per la cattura, è stato sostituito in tutte le versioni "fonetiche" con altri uguali ma tradotti nelle varie lingue. Nelle versioni italiana e spagnola la scena notturna, in cui il gruppo di raccoglitori di cotone si rilassa cantando le loro canzoni, è più lunga della relativa nella versione inglese: prima che Ollie intoni *Lazy Moon*[6], il coro canta ben altri due brani: *Swing along, Chillun* e *That Suthbound Passenger Train*, quest'ultimo eseguito da un quartetto. Alla fine della scena notturna il film continua con Stanlio e Ollio ancora alle prese con la piantagione di cotone in una nuova giornata di lavoro: Oliver sta raccogliendo solo i ciuffetti di cotone migliori, selezionandoli accuratamente, mentre Stan sradica e raccoglie nel suo sacco di juta intere piante. La scena con il direttore del carcere e sua figlia, fermatisi nei pressi della piantagione con l'auto in panne è la stessa nella versione italiana, inglese e spagnola, con piccole differenze riguardanti solo alcune inquadrature. Stan e Ollie vengono scoperti, arrestati e condotti in cella di rigore. La scena dell'isolamento ha quasi lo stesso dialogo nelle versioni considerate. Eccone un saggio di quella italiana:

Laurel: "Oliver...."
Hardy: "Che?"
Laurel: "Chissà quanto dovremo star qui"
Hardy: "Due mesi, per lo meno."
Laurel: "Ah,...un mese a testa allora!"
Hardy: "Puoi star certo che appena esco di qui vado in campagna. Quella è vita! Mi par di vederla: campi di grano, profumo di viole, ronzio di api..."
Laurel: "Oliver...."
Hardy: "Che?"
Laurel: "Hai detto che vedi tutto questo?"
Hardy: "Certamente."
Laurel: "Ma io non vedo niente, qui è tutto buio!"
Hardy: "Non hai un po' d'immaginazione? Coltiveremo le angurie e ne avremo tante da non poter mangiarle tutte."
Laurel: "Si...e venderemo quelle che non potremo mangiare."
Hardy: "Soltanto per questo tu non verrai con me!"
Laurel: "Oh.....oh....oh,oh,oh!.....Non lasciatemi qui! Oh....oh...oh,oh,oh."

Alla mensa, le sequenze spagnola ed italiana dell'entrata dei prigionieri sono più lunghe. Prima che i detenuti si siano passati le armi sotto banco, un galeotto diverso passa i proiettili assieme alla minestra, dicendo; "Dopo cena.". Ollie scopre i proiettili nel suo piatto – questo si vede solo brevemente in *Pardon Us* – ma non capisce bene cosa stia accadendo, perché i due non erano stati informati del piano di evasione in atto. Stan si ritrova tra le mani un mitra carico e, inavvertitamente, inizia a

segue a pag. successiva

"Questa brava gente è qui per aiutarci...Si, si, ci aiutano...ma...ma mi rompono anche la testa, qui"

"va sotto la macchina e aiutami..."

"trovatevi un posto laggiù"

"ah,ah,ah,...ci avete traditi, eh"

4 *I Want to Go Back to Michigan, cantata in Pardon Us da un gruppo di carcerati nostalgici in preda alla malinconia, fu scritta nel 1914 da Irving Berlin nel momento in cui la moda del ragtime incominciò a smorzarsi, I Want to Go Back si presenta meno sfrenata ritmicamente ma più dolce e tranquilla all'ascolto. Fu infatti proprio in questo periodo che le canzoni cominciarono ad assumere un tono più romantico, trattando i temi della casa, della famiglia e degli innamorati. Un cambiamento dovuto soprattutto all'inizio della Grande Guerra al quale anche Berlin dovette far fronte.*

5 *La "canzone della Marianna" che "la va in campagna quando il sole tramonterà, tramonterà" è una canzoncina popolare lombarda con un ritornello molto ritmato e si riferisce al lavoro dei contadini. La Marianna va nei campi con la zappa e la cesta, ci sono da prendere patate, pomodori, verdure. Lavorerà fino al tramonto. Chissà quando ritornerà a preparare i diversi cibi con tutto ciò che ha raccolto nei campi.*

6 *La vera sorpresa musicale di Pardon Us, sta nel momento in cui Oliver Hardy incomincia a cantare sommessamente le prime note di Lazy Moon. Questa scena rappresenta non solo una delle rare esibizioni canore cinematografiche di Hardy, ma anche l'unica interpretazione perlomeno famosa di questa romantica canzone. Scritta nel 1903 dal duo Cole & Johnson, Lazy Moon, a differenza di Swing Along Chillun, si discosta molto dai consueti temi stereotipati ai quali faceva utilizzo Will Marion Cook. Sotto quest'aspetto Cole & Johnson furono sicuramente degli innovatori. Il duo, che visse per sette anni (dal 1901 al 1908) era formato da J. Rosamond Johnson e da Bob Cole.*

segue da pag. precedente

sparare. Comincia la rivolta. Da qui in avanti la versione italiana e la spagnola sono completamente differenti dalla versione inglese. Ricordiamo l'epilogo originale: Stan e Ollie si ritrovano isolati nel carcere assieme ad altri detenuti, Tigre in testa, che li accusano di aver sabotato la rivolta. Sempre inavvertitamente Stan fa ripartire la raffica del mitra, riuscendo così ad evitare il linciaggio e favorendo l'arrivo di un esercito di poliziotti che pone fine alla rivolta. Nella scena finale, nell'ufficio del direttore, i due ricevono la grazia per l'involontario gesto eroico. "Se posso fare qualcosa per voi, sono a vostra disposizione!" dice loro il direttore. "Qualsiasi cosa?" chiede ingenuamente Stan, "Qualsiasi!" conferma il direttore. "Allora può ordinarci due casse di birra?" segue una lunga pernacchia dovuta al solito dente che "rumoreggia". Fine. La sequenza finale originale italiana e spagnola si svolge diversamente: dopo aver involontariamente dato il via alla rivolta, Stan e Oliver si ritrovano isolati con il resto dei detenuti, e anche qui vengono accusati di sabotaggio. Il Tigre estrae dalla giacca un coltello per giustiziare i due traditori, Stan e Ollie si danno alla fuga per cercare di salvarsi tra il caos generale: le sirene dell'allarme suonano all'impazzata e i detenuti fuggono in preda al panico. C'è anche chi cerca di incendiare il carcere. Perse le tracce dei due, il Tigre si accorge che la casa del direttore, sita internamente al carcere, ha preso fuoco, e la figlia, impaurita, sta gridando aiuto da una finestra del piano superiore. Il Tigre entra in casa cerca di brutalizzare la ragazza, ma nel frattempo anche Stan e Ollie si sono accorti di lei e si stanno adoperando per salvarla. In una sequenza impareggiabile di gag, i due riescono a far precipitare il Tigre dalla finestra e a mettere in salvo la ragazza ormai svenuta. Nel frattempo la polizia riesce a porre fine alla rivolta. Nella scena successiva i due ricevono la grazia dal direttore per il gesto di gran valore che hanno compiuto; ringraziano, salutano e se ne vanno. Ultima scena: Stan e Ollie sono ormai fuori dal carcere.

Hardy: "Finalmente siamo liberi...Liberi come le rondini!"

Laurel: "Sì!...E quel dente non ci darà più noia"

Hardy: "Non voglio più sentir parlare di queste muraglie!

Ollie estrae dalla giacca una sigaretta e la mette in bocca.

Hardy: "...Dammi un fiammifero..."

Stan, frugandosi nelle tasche ne tira fuori due foto.

Hardy: "Che cos'è?..."

Stan gliele mostra: sono le foto segnaletiche, segno che era riuscito ad averne una copia perché erano venute bene...

Laurel: "Ti piacciono?"

Ollie strappa le foto e spinge furiosamente fuori scena Stan.

Fine.

Il film, dunque, seguiva una formula assai simile ad un collage di numeri comici tenuti assieme in una trama unitaria ed improbabile, scritta esclusivamente come pretesto, ma proprio perciò, e grazie inoltre ad una certa libertà creativa concessa dal produttore Hal Roach al regista "ufficiale" James Parrott, riusciva a mantenere l'agilità e la freschezza dei cortometraggi anche su una durata più ampia. *Muraglie* fece ridere tutta l'Italia, non solo per le gags, ma anche per lo stesso parlato in italiano, che riuscì, «*per una volta tanto, divertentissimo*»[7]: Laurel e Hardy parlarono come potevano, «*cioè nell'italiano storpiato e imparaticcio di stranieri i quali mastichino stentatamente la nostra lingua*»[8]. «*La grande parata delle risate ha fatto ieri tremare, per i colossali scoppi di ilarità, le solide mura del Supercinema Alpi e Statuto di Torino, successo piramidale di queste 'Muraglie'*», si leggeva su «*Stampa Sera*» del 24 dicembre 1931. Una delle recensioni più lusinghiere di *Muraglie*, apparsa sul quotidiano «*Il Popolo di Roma*» del 12 novembre 1931, in occasione della prima cinematografica al Barberini di Roma, asseriva: «*In Muraglie i due ottimi comici offrono una nuova attrattiva*[9] *nel fatto che recitano in italiano, in primo luogo evitando i pericoli fastidiosissimi del doublage e in secondo luogo dandoci una volta tanto la soddisfazione di sentire degli artisti stranieri parlare la nostra lingua, con tutti gli effetti di grazia e di comicità che reca in sé lo sforzo non lieve.* [...] *Il pubblico magnifico che gremiva la bella sala del Barberini si divertì assai, rise a crepapelle quasi a tutte le scene e decretò al nuovo lavoro un successo veramente strepitoso*». Sebbene, però, tutti sin da subito si spanciassero letteralmente al cospetto di Laurel e Hardy, gli intellettuali ne presero le debite distanze e la critica non li avrebbe mai accettati, se non quali efficaci buffoni. Ne fanno fede alcuni commenti critici allo stesso film *Muraglie*, all'epoca pubblicizzato come «*la grande parata delle risate*», in antitesi al film drammatico «Carcere» («The Big House»), «*la grande parata dei delinquenti*», appunto, di cui costituiva una «*spassosa parodia*». In un articolo apparso su «*La Stampa*» del 1 dicembre 1931, il giornalista Mario Gromo commentava: «*molti ricorderanno i toni grigi di quelle visioni di interni, in un grande penitenziario americano; e i vari tipi, e i vari episodi e quelle improvvise letizie, e quei subitanei alterchi, e il drammatico ritmo di tutte le scene della rivolta: gli elementi, insomma, che in 'Carcere' contano, anche se tenuti in una luce un po' cruda, quasi da film documentario. Quali di questi elementi riprende 'Muraglie' per fonderli nella parodia autentica, che deforma e comprende nuclei fondamentali, trapassi e sfumature dell'opera primitiva, proiettandoli in un'atmosfera che, attraverso all'ironia e al paradosso, giunga alla caricatura? Nessuno. La comicità è stanca e grossolana, sovente addirittura volgare; e i due protagonisti sono Stan*

7 «*Stampa Sera*», 22 dicembre 1931.

8 Filippo Sacchi, «*Muraglie*», in «*Corriere della Sera*», 6 novembre 1931.

9 *Anche in una recensione apparsa su «Cinema Illustrazione», n.46 del 1931, a proposito dello sforzo compiuto da Laurel e Hardy nel parlare il loro film anche nell'edizione italiana, storpiando la nostra lingua, si leggeva: «novità non trascurabile, che apre nuovi orizzonti al film comico»: in effetti «Muraglie» fu il primo (e quasi certamente unico) film girato dai due in versione fonetica italiana.*

La polizia riesce a porre fine alla rivolta...

"Non abbia paura, signorina, noi la salveremo"

"Questa è la ricompensa che vi da lo Stato per il vostro atto valoroso..."(foto di scena dalla versione fonetica italiana di "Muraglie", con Guido Trento)

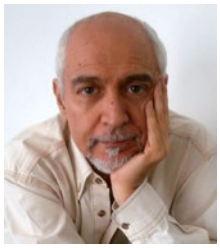
Laurel e Oliver Hardy, più noti coi nomignoli Crick e Crock, due attori che credono d'essere irresistibili sfoderando il più banale repertorio di clown da fiera. Non solo: ma poiché i due, evasi dalla prigione, si celano alle ricerche della polizia nascondendosi fra i negri di una piantagione di cotone dopo essersi cosparso di fuligine il volto, per ambientare lo sfondo attorno a questi due negri onorari s'è avuto il coraggio di prendere qualche ritaglio di 'Alleluia', l'indimenticabile film di King Vidor, e d'appiccicarlo, inserendolo, alla sciocca vicenda». A dispetto di tutto questo pungente spirito critico, *Muraglie* si rivelò un colossale successo di ilarità in tutto il mondo.

Enzo Pio Pignatiello e Andrea Benfante

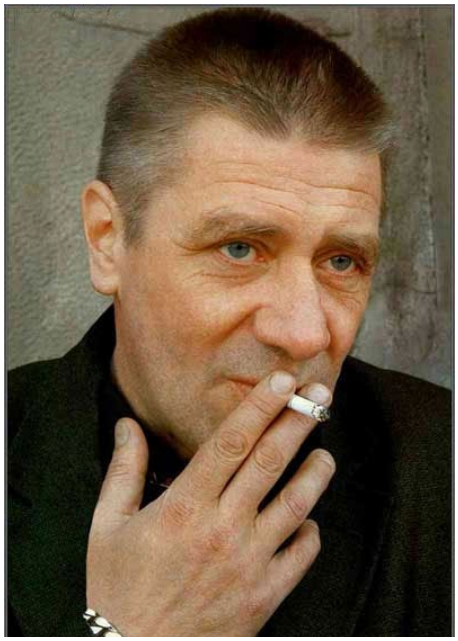
Andrea Benfante è un attore, regista e drammaturgo, fondatore insieme ad Anna Giarrocco de "Il Teatrino di Bisanzio". Ha collaborato con la Tenda 165 "Noi siamo le colonne" dedita allo studio di Laurel & Hardy scrivendo diversi articoli sul bollettino a-periodico "Due Piselli in un baccello". Inoltre ha scritto diretto e interpretato, assieme alla Giarrocco lo spettacolo "Stanlio & Ollio: un mondo d'allegria!", portandolo in giro per l'Italia in diverse città. Per chi volesse seguire l'attività del Teatrino ecco l'indirizzo Web: http://ilteatrinodibisanzio.wixsite.com/teatrino-di-bisanzio

I dimenticati #37

Andrei Krasko


Virgilio Zanolla

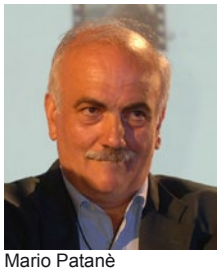
Ogni cinematografia che si rispetti ha il suo 'bad boy': quello russo (e prima sovietico) è stato Andrei Krasko: attore, in verità, più 'boy' che 'bad', morto a soli quarantanove anni dopo una vita «spericolata». Andrei Ivanovich Krasko (Андре́й Ива́нович Краско́) era nato a Leningrado il 10 agosto 1957, primo figlio dell'oggi ottantasettenne Ivan Ivanovich e della sua seconda moglie Kira Vasilyevna Petrova: lui, un attore teatrale e cinematografico popolarissimo in patria, lei, una professoressa di letteratura. Quando vide la luce, Ivan aveva già una sorellastra, Galina, figlia di prime nozze del padre; e più tardi, gli nacquero altri fratelli: la sorella Julia nel '66, e i fratellastri Ivan, Fyodor e Natalia, gli ultimi due addirittura postumi, perché Ivan sr. si è sposato quattro volte (l'ultima, due anni fa, con una ventiquattrenne) e a dispetto dell'età avanzata e della professione pare che di sera non ami molto guardare la televisione. Bambino, Andryusha aveva salute cagionevole a causa dell'asma: per accudirlo, sua madre lasciò la scuola in cui lavorava e si fece assumere come tutrice nell'asilo che frequentava il figlio. Presto egli si appassionò all'arte che per Ivan, allora studente presso l'Istituto del Dramma di Leningrado, si stava mutando in professione: tanto che esordì in palcoscenico nei panni di un coniglio, in una recita tenuta in quello stesso asilo, dove il padre interpretava l'Inverno. Nel suo cuore di fanciullo, il mestiere dell'attore aveva la stessa importanza che quelli del pompiere, del minatore e del cosmonauta, anch'essi trovati affascinanti; ma poiché un attore può avere l'opportunità d'impersonare un pompiere, un minatore o un cosmonauta, esso finì per prevalere, e nel '69 Andrei si presentò al TYUT (Teatro della creatività giovanile), fondato e diretto dallo straordinario Matvey Dubrovin al Palazzo dei Pionieri, e non essendo adeguatamente preparato non superò l'esame d'ammissione: allora Ivan gli rimediò un posto di decoratore nel teatro Komissarzhevskaya, e l'anno dopo il figlio venne finalmente ammesso. Il suo apprendistato fu lungo ma estremamente proficuo: studiò con due insegnanti di assoluto prestigio come Arkady Katsman e Lev Dodin, accanto a molti futuri grandi attori, e solo nel '79 poté diplomarsi in quello che nel frattempo era diventato il LGITMiK (acronimo di Istituto di Stato di Leningrado per il Teatro, la Musica e il Cinema). Venne quindi inviato a lavorare addirittura in Siberia, nel Teatro della Gioventù di Tomsk: dove lui, che non era un tipo ambizioso, si trovò benissimo. Quell'anno esordì anche nel cinema, interpretando un piccolo ruolo in ЛИЧНОЕ СВИДАНИЕ (*Lichnoe Svidanie*) di Aleksei Lebedev. Nell'82, chiamato di leva nell'esercito sovietico, compì il servizio militare nelle forze di difesa aerea della zona di Arkhangelsk, nel settentrione della Russia europea. Quando fu congedato riprese a lavorare in palcoscenico, sia nella sua città, recitando nella compagnia del Teatro Komsomol e del Rifugio del Comico, sia a Dimitrovgrad presso Ul'janovsk, cioè ben 1659 km a sud-est di Leningrado. Nel frattempo, vero figlio di suo padre, era già passato attraverso due legami matrimoniali: dopo aver sposato l'attrice Natalya Akimova, sua compagna nei corsi di recitazione al LGITMiK - unione durata pochissimo - , aveva contratto nuove nozze con la polacca Miriam Alexandrovich, che il 31 marzo 1980 lo rese padre di Jan (Ivan, in polacco), il primo dei suoi tre figli, anch'egli futuro attore; ma dopo un anno e mezzo i due



si erano separati, e Miriam era partita per la Polonia con Jan. Dedito all'alcool e soggetto a turbe emotive, poco tempo dopo Andrei venne licenziato dalla compagnia teatrale presso cui lavorava e dové internarsi per qualche mese in una clinica psichiatrica. Uscito di lì, reagì alla malasorte che l'aveva colpito e si adattò a compiere i più vari lavori; per otto anni si mantenne facendo prima l'operaio in un cimitero, poi il riparatore, il meccanico, perfino il sarto e il sagrestano. Non tutti però si erano dimenticati del suo talento nel recitare, sicché infine riuscì a spuntare qualche modesto ruolo nel cinema e in televisione e pian piano poté risalire la china. Col tempo ottenne parti più impegnative, sovente in film di successo, quali *Fontan* di Yuri Mamin (1988), il musical *Don César de Bazan* di Yan Frid ('89) e *Afghan Breakdown* di Vladimir Bortko ('91), coproduzione italo-russa che ebbe quale protagonista il nostro Michele Placido. Andrei riusciva particolarmente efficace interpretando ruoli di forti bevitori: gli spettatori non sospettavano che in quei casi egli impersonava semplicemente se stesso. Nella seconda metà degli anni Novanta, grazie alla sua partecipazione ad alcune fortunate serie televisive, come *Agente natsionalnoi bezopasnosti* (Agente di Sicurezza Nazionale; 1998-2004), nei panni di Andrei Krasnov, e la mini-serie in cinque episodi *Banditskiy Peterburg: Baron* (2000), raggiunse grande popolarità, diventando per molti giovani una sorta di mito. I registi gli offrirono finalmente parti di rilievo: come in *Tycoon* (Олигар; 2002) di Pavel Loungine, nel marinaresco e drammatico *72 Meters* (72 метра; 2004) di Vladimir Khotinenko, dove fu il capitano Yanychar, e soprattutto in *Bastards* (Сволочи, 2006) di Aleksandr Atanesyan, ambientato nell'Unione Sovietica durante la seconda guerra mondiale: che racconta della formazione di un gruppo di giovani sabotatori reclutati dalle case correzionali; questo film, che lo vide nel ruolo del maggiore Lukashin, fu premiato col MTV Movie Awards ma accusato in patria di propaganda antisovietica. Andrei aveva anche ripreso a recitare in palcoscenico, impersonando il protagonista Venichka nel *Mosca-Petushki* (2001) di Venedikt Erofeev: grazie alla sua interpretazione, nella sua città natale, ora ribattezzata San Pietroburgo, lo spettacolo tenne il cartellone col tutto esaurito per ben due stagioni al teatro Komissarzhevskaya. Intanto, nel '98 il superdivorziato Andrei era convolato a nuove nozze, stavolta solo civili, con l'attrice Margarita Zvonareva, che l'aveva reso padre di Kirill; e dopo una quarta unione con Elena Shevchenko, durata circa tre anni, nel 2003 impalmava la giovane Karolina Popova, che gli dette la figlia Alice. Ma presto anche quest'intesa era naufragata, e l'attore si era consolato con Svetlana Kuznestsova, che l'accompagnò in diverse tournées. Gli ultimi film ai quali prese parte, usciti entrambi nel 2007, dopo la sua morte, sono stati *I'm Staying* (Я остаюсь) del regista esordiente Karen Oganesyan, nel ruolo del poco flessibile dottor Victor Tyrsa, che a causa di un incidente cade in coma e attraverso delle esperienze subliminali al suo risveglio muta il suo modo di vedere la vita (per quest'interpretazione Andrei fu premiato, alla memoria, quale miglior attore al festival internazionale di Sebastopoli); e la commedia *Lyubov-Morkov* di Aleksandr Strizenhov, dove vestì i panni del magnate Felix Korogodsky. Chiamato nel Mar Nero, a Odessa, per lavorare in un nuovo film televisivo, la serie *Liquidation* di Sergei Ursulyak, Andrei si spense improvvisamente il 5 luglio 2006 a Ovidiopol, a causa di un ictus. È sepolto nel cimitero di Komarovo, un villaggio presso San Pietroburgo, a poca distanza dalla tomba della poetessa Anna Akhmatova. A dieci anni dalla sua morte, la sua storia ha già ispirato ben quattro documentari; alcuni dei suoi numerosissimi fan gli hanno inoltre dedicato un bellissimo sito (www.andrei-krasko.narod.ru).

Virgilio Zanolla

La Sicilia di Mario Verdone


Mario Patanè

L'ultimo numero (588 - 589) di «Bianco e Nero», la storica rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, è dedicato interamente a Mario Verdone, nel centenario della sua nascita. Si tratta di una monografia, ricca di contributi e testimonianze (con gli interventi, tra gli altri, dei figli Carlo e Luca), che scandaglia in maniera esaustiva la sua personalità eclettica di intellettuale con molteplici interessi: documentarista, saggista, tra i primi docenti universitari e tra i maggiori studiosi del futurismo, ecc. Ho conosciuto il prof. Mario Verdone in occasione di una sua visita in Sicilia, nel 1989, quando l'ho invitato a partecipare al Convegno introduttivo dell'edizione di quell'anno degli *Incontri con il Cinema*, dedicata a Vitaliano Brancati. L'anno seguente ritornò per parlare del rapporto tra Luigi Pirandello e il Cinema, a proposito del quale vorrei ricordare un simpatico aneddoto. All'inizio del Convegno (tenuto, come nell'anno precedente, nell'Area Archeologica di Santa Venera al Pozzo di Aci Catena), la gente e gli altri relatori aspettavano impazienti l'arrivo di Mario Verdone, che doveva venire, con un'auto privata dell'organizzazione, dal vicino Hotel Santa Tecla Palace; quando alla fine giunse, trafelato per il notevole ritardo, si scusò con il pubblico in maniera singolare, dimostrando il suo spiccato "sense of humour": «Sapevo – disse – che in questa zona esistono tante altre "Aci": Acireale, Aci Trezza, Aci Castello, Aci Sant'Antonio, Aci San Filippo, ecc.; ma non potevo immaginare che fossero cosi tante; ebbene, il vostro autista, prima di arrivare qui, me le ha fatte girare proprio tutte!»... In precedenza, nel dicembre del 1984, aveva partecipato ad Acireale a un interessante convegno su Umberto Barbaro (del quale ho parlato in un mio contributo pubblicato sul n. 31 di **Diari di Cineclub** *cfr: www.cineclubroma.it/images/Diari_di_Cineclub/edizione/diaricineclub_031.pdf*), promosso dallo scrittore Mario Grasso, che ne pubblicò gli Atti nel n. 48 (monografico) del 1988 della rivista «Lunarionuovo», da lui diretta. Mario Verdone ha frequentato il Festival di Taormina e, in più occasioni, la Cittadella dell'Oasi di Troina (Enna), nell'ambito di una manifestazione cinematografica annuale diretta da Gianni Virgadaula. Inoltre, alla Sicilia ha anche dedicato dei documentari. Così, Ivelise Perniola, nel suo contributo *Imparare insegnando: sul cinema documentario di Mario Verdone*, inserito nel volume del C.S.C., parla diffusamente di *Immagini popolari siciliane*, girato da Verdone nel 1953. Il documentario, diviso per motivi di lunghezza in *Immagini popolari siciliane sacre* e *Immagini popolari siciliane profane*, si avvalse della collaborazione, tra gli altri, di Roman Vlad per le musiche, di Mario Serandrei per il montaggio e, come consulenti scientifici, di Paolo Toschi e Giuseppe Cocchiara. I due documentari ebbero una notevole diffusione, come ricorda lo stesso Verdone: «Questi due documentari furono abbinati, perché allora si usava così, a dei lungometraggi spettacolari. Mi pare che uno fosse *Ulisse* di Camerini e che l'altro fosse *Attila*; i due documentari ebbero incassi favolosi perché i film *Ulisse* e *Attila* vennero molto apprezzati dal pubblico». Sull'argomento ritorna anche Alfredo Baldi (*Un anarchico al CSC*), ricordando come il documentario, nella sua interezza, vinse il primo premio al "Festival del Film sul Turismo e il Folklore" di Bruxelles del 1954. Tutto ciò – ed altro ancora – serve a dimostrare come il rapporto tra Mario Verdone e la Sicilia sia stato sempre molto intenso e, direi, anche appassionato.

Mario Patanè

Il Centro Sperimentale di Cinematografia, che per decenni è stato il fulcro del fervore culturale di Mario Verdone, lo ha festeggiato sia attraverso un numero doppio di «Bianco e Nero» – che trae spunto dal Fondo Verdone, messo a disposizione dagli eredi, sia attraverso una giornata di incontri e proiezioni alla Casa del Cinema di Roma

31 luglio 1989, Convegno su Brancati, da sinistra: Alberto Lattuada, Mario Verdone, Giuliano Consoli, Natale Tedesco

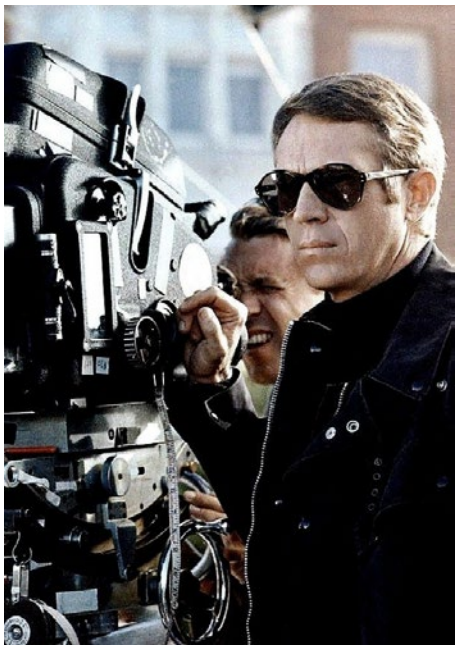
30 luglio 1990, Convegno su Pirandello, da sinistra: Mario Verdone, Pietro Frassica, Tonino Cervi, Ermanno Comuzio, Sergio Micheli, Massimo Cardillo, Marco Leto.

30 luglio 1990, Convegno su Pirandello, da sinistra: Mario Verdone, Pietro Frassica, Tonino Cervi, Ermanno Comuzio, Sergio Micheli, Massimo Cardillo. (e Mario Patanè)

La libertà di essere Steve McQueen

Carmen De Stasio

Un'innata disposizione dispone l'artista a nutrire il sogno. Nella trama esistenziale non si esaurisce il suo principio, che in un circuito evolutivo di auto-responsabilità offre il piano attuativo al suo progetto. Il principio marca il desiderare senza simulazione o compromessi, poiché l'artista agisce senza inganni e perché l'inganno non vive per sempre. In fondo, si tratta di un incessante mettersi in viaggio e nel viaggio condensare la terra promessa, dove il viaggio intimamente ha il suo nuovo inizio e dove la stessa desiderabilità condensa memoria e intuizione di essere e mai di trascorso. Di essere liberamente Steve McQueen. L'artista in sé egli elabora e plasma costantemente libero. L'esistenza stessa diviene musa ispiratrice di una spontaneità che promana al pari di un'incessante ricerca e che colloca lo stile di Steve McQueen al di sopra di qualsiasi categorizzazione, recalcitrante a presunte catalogazioni, a metà tra una vita letteralmente *on the road* e un *ingegno* di tipo laboratoriale. Non già, dunque, nel suo caso si parlerà di stile recitativo, quanto di una generatività stilistica che trova il proprio luogo di sviluppo negli eventi, nella loro fulminante immediatezza. In ciò che vive e nella misura di coinvolgimento. Nell'atmosfera cruda ciascun fatto diviene suo come sua è la strada, senza forzature o chiaroscuri indefinibili. In ciò, forse, il motivo per il quale egli sia considerato outsider e, al contempo, emblema di tendenza in una concentrazione che sembra una stonatura se calibrata sulla vivacità attesa da codici espressivi, dai quali esulano – non richiamando nulla che non accada nel momento performance attendibili nella loro variabilità e che lo pongono come desiderabile attore per la spontanea sagacia e la capacità di evitare qualsiasi deragliamento d'attenzione. Credibile in ciascun fatto cinematografico. Un tema concesso sullo schermo prima di tutto, dove la croni-storia personale non allenta l'influsso di una gestualità mediale tra corpo e pensiero, *complici* a rendere la visibilità come veritiera norma esclusiva che denota l'artista insieme all'uomo, prima che l'attore segua un canovaccio in scorrimento. Affratellato, per i tempi vissuti, a una cadenza *angry* o *beat-generation*, Steve McQueen non cede a visioni: lo sguardo e il corpo nel suo movimento indocile si affrontano con una dialettica che ristruttura e ricompone continuamente un modo d'essere che, seppur si allinei a vicende che marcano un lungo tempo di ribellione (corrispondente alla cronologia del suo tempo da attore e quindi dal decennio post-bellico fino al 1980, anno della sua scomparsa), diviene un manifesto nel quale Steve McQueen si colloca con uno tempo-spazio individuale e una partecipazione bilanciata nel sestante specifico di ciascun ruolo: qui trova posto la sonorità variegata dei suoi colori, tutti multipli di una spirale esistenziale vissuta capillarmente, prescindendo da esternalizzazioni che renderebbero la parzialità della figura, in una maniera che non già restringe il campo narrativo, ma transita in vera e propria occasione di cultura cinematografico-sociale e umana, in un'integrità che sedimenta l'indimenticabilità come porzione significativa e non transitoria e promana dal ruolo di cui McQueen è inventore diaforico, dunque, investendo in un incessante progetto epistemico accelerato, pensato e



Steve McQueen sul set di "Bullitt" (1968) di Peter Yates

Steve McQueen in "Le 24 Ore di Le Mans" (1971) di Lee H. Katzin

fuori da speculazioni di tipo funzionale. Così egli appare tutt'oggi con prerogative differenziate e che coesistono senza mai mescolarsi, se non nel senso di unicità in scena e fuori scena. Coinvolto pur nel distacco come appare, conserva una dignità che qualifica la pluriformità di ruoli che esprimono stabilizzazioni estemporanee di una soggettuale e intraprendente incandescenza e, insieme, conferiscono

Steve McQueen in "La grande fuga" (1963) di John Sturges

una lettura particolare che circostanzia finanche la pellicola e ne permea le intercapedini invisibili. Attraverso l'artista e la sua immagine modificabile anche gli ambiti di relazioni si rigenerano e simultaneamente si rigenera la loro modularità nella quale è tutto il proprio *praticamente* desiderabile smisurato. La sonorità è sorprendente e attecchisce come veritiera finanche là dove l'esagerazione del prospetto cinematico dovrebbe declinare in alterazioni fulminee e, a loro modo, assordanti (*L'inferno di cristallo* o *Getaway!*, ad esempio). il motivo è nella personale disciplina che assorbe tutte le intelaiature dell'impossibile con il desiderabile, appunto, e ridispone la verificabilità in ambiti di continua invenzione, possibilmente derivante da un'attività cogente e osservativa di contenuti e di ricerca di contenuti. Un'espressività quasi metafisica (*Papillon*), in addomesticabile e che procede insistentemente dall'interno. L'azione drammatica enuclea così la parte del tutto e il tutto stesso in particolarità e nella coesione la scena si reinventa senza apparire ancor oggi obsoleta. A ciò si aggiunga una mai logora assenza di paura che rafforza la forte continuità che Steve McQueen mantiene tra il *suo* privato e il *suo* pubblico senza intermittenze, e rinsalda ulteriormente il rapporto paritario con lo spettatore, il quale non si lascia ammansire dall'insidia di una recitazione *replicante* di un soggetto scritto a parte, ma segue e, infine, penetra la lettura esistenziale di una performance che attualizza l'ambita perfezione artistica, nella quale è l'uomo-attore spinto oltre, in un'originalità che è fatto ed è memorabile ed esclusiva al di là del tempo.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero:
L'indissolubile dicotomia arte/vita in «On the road»

Il mio Godard

Il finto biopic su Godard di Hazanavicius

Michela Manente

A volte i film deludono quando vogliono troppo stupire. O quando vogliono dire più di quello che si capisce, risultando eccessivamente intellettualistici e difficili da seguire. *Il mio Godard* vuole essere la ricostruzione dello spaccato di vita del regista francese all'epoca del suo matrimonio con Anne Wiazemsky, scomparsa da poco, tramite la ricostruzione fatta dalla giovane moglie attraverso il diario *Un anno cruciale* (edizioni E/O, 2013) da lei scritto, preso come espediente narrativo. Dopo *The artist* vincitore di un lusinghiero Oscar, il regista, attore e sceneggiatore Michel Hazanavicius firma questo fischiatissimo a Cannes *Redoutable (in italiano 'formidabile', riferito a* un sottomarino su cui ai tempi si dicevano alla radio cose pomposе*); fischiatissimo per aver avanzato un'ironica critica nei confronti della miopia e dell'anticonformismo comodo da una posizione borghese del maestro Jean-Luc Godard, il quale arriva ad annunciare la sua morte, ovvero del cinema che ne aveva segnato il glorioso esordio.* Louis Garrel, nel ruolo del maestro della *nouvelle vague*, è bravo nella trasformazione di un mito in un essere dalla mille contraddizioni, cinico e antipatico, spesso autodistruttivo, possessivo nella relazione di coppia e artisticamente solitario. Stacy Martin, l'interprete femminile, è sorprendente nell'aderire al ruolo di Anne Wiazemsky, nipote del nobel François Mauriac e attrice anche per Pasolini (*Teorema*, *Porcile*), Ferreri (*Il seme dell'uomo*) e Carmelo Bene (*Capricci*), dal punto di vista della somiglianza fisica ma poco oltre: la sua interpretazione è piatta e non paritetica a quella del partner maschile di recente visto in *Mal di pietre* nel ruolo di André Sauvage, il tenente dell'esercito rimasto ferito durante la guerra d'Indocina (2016, regia di Nicole Garcia). Il film del regista e produttore francese affronta un periodo caldo della vita di Godard e della storia in generale: le proteste anti-Vietnam, i cortei e le occupazioni studentesche, il maoismo. In una Parigi sconvolta dai moti sessantottini, a cui lo stesso maestro prendeva parte non negandosi neppure il lancio dei sanpietrini ai danni delle forze dell'ordine ed urlando improperi contro il presidente De Gaulle, Hazanavicius restringe l'azione ai tormenti e all'estasi vissuti in quel periodo da Godard mentre la sua vita amorosa, al secondo matrimonio, e professionale, dopo il film *La cinese* (*La Chinoise*, 1967), lo conduceva ad un binario antitetico. Se le interpretazioni e la costruzione del narrato non colpiscono lo spettatore, un punto a favore per il film è rappresentato dalle tecniche di ripresa e dal montaggio: la telecamera di Hazanavicius devia dalla scena principale e inquadra gli interni semplici delle abitazioni, le strade parigine con le biciclette che sfrecciano e le coppie che si baciano. La sua cinepresa ci fa entrare nel clima del Sessantotto, mostrandoci le chiassose manifestazioni ed assemblee studentesche, le riunioni all'università, le scritte sui muri, i manifesti di protesta. Abbondano piani sequenza, i primi piani, le inquadrature volutamente imperfette, le riprese con camera a spalla. Oltre alle voci fuori campo talvolta gli attori rompono la barriera della finzione rivolgendosi direttamente con lo sguardo in camera allo spettatore, come da tradizione del cinema *godardiano*. Altre volte compaiono come sottotitoli i veri pensieri dei personaggi mentre dialogano tra loro. Ma la tecnica più interessante è quella metacinematografica: i due protagonisti, che interpretano due personaggi appartenenti al mondo del cinema – un regista e un'attrice – si confrontano spesso su questo tema, giungendo ad agire in modo contrario a quanto affermano. Un esempio è la loro dichiarazione di odiare i registi che utilizzano il nudo fine a sé stesso e lo fanno recitando nudi. Inoltre Hazanavicius dissemina il film di citazioni cinematografiche e anche di spezzoni di film, come *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, alludendo al sacrificio della giovane moglie nel sopportare l'eternamente insoddisfatto e misantropo marito. In ultima, sebbene definito in qualche blog un *biopic*, questo film non lo è affatto; è piuttosto una interpretazione in chiave ironica di uno spaccato di vista di un regista *cult*, visto attraverso gli occhi della sua ex moglie e girato con alcuni stilemi delle tecniche di Godard. Gli diamo poche stellette di gradimento ma, in fin dei conti, è un film da vedere cogliendo le suggestioni godardiane e stimolati a rivedere qualche titolo della filmografia del maestro della *nouvelle vague*.

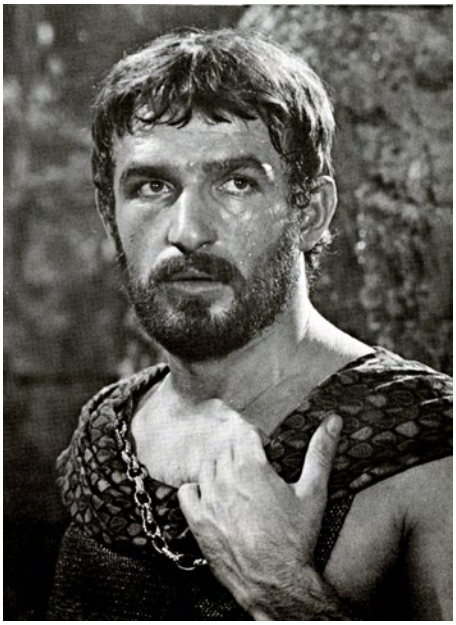
Michela Manente

Omero in tv. L'indimenticabile sceneggiato e la sua attualita'

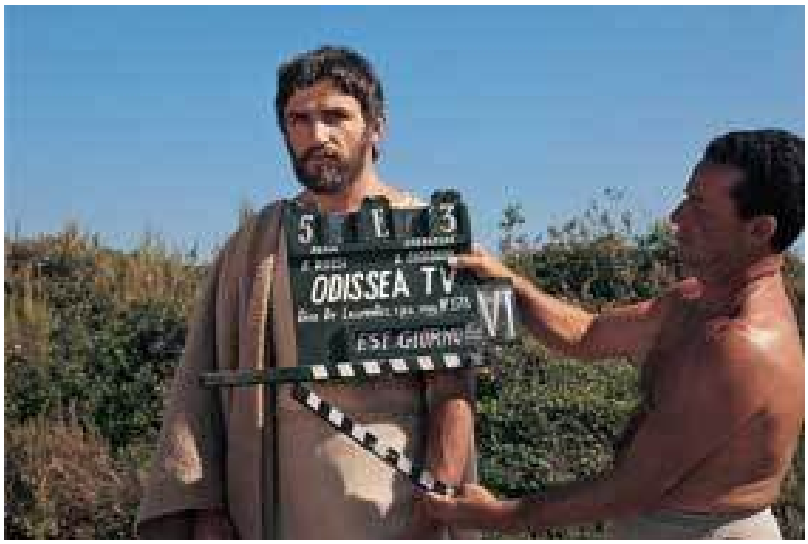
Molti gli spunti dalla riduzione televisiva dell'Odissea. La civiltà classica e la sua valenza

Giacinto Zappacosta

All'epoca, il "bianco e nero" era il naturale scenario entro il quale si muovevano i personaggi nel salotto di casa. Ulisse, nella superba interpretazione di Bekim Fehmiu, attore bosniaco scomparso anni fa, ci tenne compagnia per otto serate, nel 1968, assieme ad un'indomita Penelope, cui diede anima la straordinaria capacità espressiva di Irene Papas. *L'Odissea*, per la regia di Franco Rossi, Piero Schivazappa e Mario Bava, è tuttora presente negli archivi, accessibili a tutti dal pc di casa, di Rai Play, una immensa videoteca, degna, una volta tanto, di un servizio pubblico che vuole custodire e diffondere la cultura. Di lì a breve, avrei incontrato Omero sui banchi di scuola, dapprima nella traduzione italiana, successivamente nella lingua originale resa in metrica. Per la mia generazione, il capo chino sul testo dell'Odissea si accompagnava ai ricordi, sedimentati nella memoria e mai cancellati, delle immagini e dei suoni dello sceneggiato. Il quale, nella sua aderenza alla trama originaria, con qualche ovvio e necessario adattamento, riesce a rendere l'atmosfera, il πάθος che sorregge, tra mito e storia, le vicende di un eroe, re, marito, padre, guerriero, vittorioso entro le mura troiane, poi ramingo per mare, per terra e perfino nell'oltretomba, infine reduce in patria, dove, per riaffermare se stesso, consuma una terribile vendetta. Si muove Ulisse, nel poema come nella versione cinematografica, con assoluta dimestichezza tra ninfe, dei, dee e semidei. È il tratto caratteristico della civiltà classica, reso in forma poetica dal Foscolo ("beati gli antichi che si credeano degni de' baci delle immortali dive del cielo"), che condivideva il vissuto con la presenza del divino, punto di riferimento di ogni manifestazione umana. Nel racconto attorno ai drammi e alle vicende del re di Itaca, trovi tutto, ogni sentimento, ogni piega dell'anima, ogni sfumatura. Ci sono l'amore coniugale, la forza intima di una donna che resiste alle angherie dei Proci, la nostalgia per la patria lontana, l'affetto filiale, la vendetta e la pietà, il senso dell'ospitalità, il desiderio irrefrenabile di vedere, ascoltare, toccare, verificare. C'è anche lo struggente incontro con Argo, il cane che riconosce il padrone presentatosi alla reggia sotto mentite spoglie. Di fronte a tutto questo, il drastico giudizio dantesco ci pare assai severo. Comunque, anche nell'inferno, la figura di Ulisse, tratteggiata nel verso "Lo maggior corno della fiamma antica", giganteggia e si impone all'attenzione del lettore. L'empito di Virgilio "fuor Greci", a sua volta, restituisce grandezza ad un personaggio che il poeta fiorentino non poteva non amare. In ogni caso, il dialetto ionico nel quale è reso il testo omerico, assieme ai suoi contenuti, segna una civiltà. Si tratta della nostra civiltà, quella della quale, forse senza avvedercene, siamo gli epigoni. Su questo punto, stride la spericolata uscita, senza basi e senza riferimenti, che non siano il provincialismo e il livore, di Gianfranco Miglio (che Dio l'abbia in gloria), secondo il quale l'epoca classica, sia greca che romana, è sostanzialmente riconducibile ad un assioma, vale a dire il fatto che l'uomo di rispetto riesca a vivere alle spalle altrui. Ed aggiungeva: "Chi è Odisseo? È un ladro". Troppo semplice, troppo banale. Soprattutto, falso. Falso dal un punto di vista della verità storica, specie quando questa vorrebbe essere annichilita per tornaconti personali e politici che non producono nulla. È vero che Ulisse era un re, un ἄναξ, un signore, un dominatore che ridicolizza Tersite, e siamo negli episodi dell'Iliade, unico esempio di popolano citato nel poema, e per ciò stesso rappresentato come buffo e deforme, ma è anche vero che l'eredità greco-romana non può essere relegata ad una barzelletta. Certo, in quell'ambito vigevano, come d'altra parte in ogni società, anche in quelle odierne, criticità che oggi chiamiamo ingiustizie sociali. Il discorso sarebbe troppo lungo e ci porterebbe lontano. Forse vale solo far riferimento a ciò che Hannah Arendt scriveva a proposito delle due civiltà sviluppatesi nel bacino del Mediterraneo. Al confronto, obiezioni e commenti di altro tipo impallidiscono.

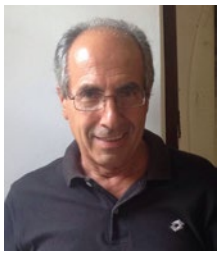

Bekim Fehmiu in "L'Odissea"

Bekim Fehmiu nel ruolo di Ulisse e Irene Papas nel ruolo di Penelope



Giacinto Zappacosta

Il "Fauno" e "L'emigrante" alle giornate di Pordenone


Franco La Magna

Un incipit arroventato, lanciato dalle colonne de "La Vita Cinematografica" (Torino, n. 15-16 del 22/30 aprile 1917) annuncia al pubblico un misterioso *Fauno*, dio dei boschi metà uomo, metà bestia, che così il suo creatore poeticamente introduce nella prima strofa, chiarendone gl'intenti: *"Io brandisco la ferza di Menippo/flagello la lussuria, le mollezze/ i costumi ed i vizi del mio tempo/ e, per i santi spiriti del mondo/ io canto il canto dell'amore primo"*. Attore, regista, poeta, sceneggiatore e soggettista Alfredo Giovanni Leopoldo Rodriguez in arte Febo Mari (Messina, 16 gennaio 1881-Roma, 6 giugno 1939), rampollo d'una antica famiglia legittimista spagnola, crea così con il "dannunziano" *Fauno* (1917) - da lui stesso scritto, diretto e interpretato (prodotto dall'Ambrosio-Film di Torino, una delle maggiori case cinematografiche del tempo) - l'opera più innovativa e singolare della sua effervescente carriera artistica. Per commemorarne il centenario, il celebre film simbolista di Mari (la cui attesissima prima romana ebbe luogo il 6 dicembre 1917) è risorto a nuova vita nel corso della 36.a edizione delle "Giornate del Cinema Muto di Pordenone" (attualmente dirette da Jay Weissberg, critico di "Variety"), dove studiosi dei silent movies e cinephiles provenienti da ogni parte del pianeta (per i quali le "Giornate" rappresentano "il festival più bello del mondo"), giungono ogni anno come in religioso pellegrinaggio a conferma dell'importanza strategica assunta per la conoscenza e lo studio del cinema muto mondiale. Già conosciuto ed apprezzato attore teatrale e cinematografico, quando gira *Fauno* Mari è già stato "metteur en scène" di *Cenere* (1916), unico film interpretato dalla grande Eleonora Duse, mentre ne *Il fuoco* (1915), ancora da lui scritto e sceneggiato, interprete la siciliana Pina Menichelli (definita il "prototipo della lussuriosa femmina dannunziana") e *Tigre reale* (1916, tratto da Verga), ancora in coppia con la Menichelli, è diretto da Giovanni Pastrone, regista del celeberrimo *Cabiria* (1914), l'opera con cui il cinema muto italiano raggiunge, purtroppo solo momentaneamente, l'apice inebriante di quello mondiale. Il "Fauno, il dio dei boschi, il mio Fauno fu generato dall'amore di Fede e fu formato dal pollice de l'Arte...E il mio Fauno - parole di Mari - ha le forme del mito e della Favola. Dal capo all'anca ha forme umane...Non è satiro il mio Fauno, sebbene dal cuore in giù, abbia forme bestiali e poggi il peso del corpo su stinchi di capro". La turbinosa storia apre su uno scultore che ha intagliato nel marmo la statua di un fauno. Costui una sera lascia nel suo studio una sua amica (Fede), che stanca si addormenta e in preda alla suggestione provocata dalla statua, evocatrice di incubi, sogna che la scultura si animi, s'innamori di lei e la porti con sé in un luogo primitivo, dopo che la statua - ora in possesso di una principessa (Femmina) perché perduta al gioco dallo scultore - nel trasporto si è frantumata e quindi miracolosamente ha ripreso vita. Ritrovati dallo scultore, il fauno viene però ucciso a tradimento da un colpo di fucile...Ma è tutto un sogno e quando la donna si risveglia il fauno è ancora lì sorridente. Metafora d'amore puro, impossibile, contro l'eterna corruttela del mondo e dei costumi, emblema d'un utopico ritorno ad un primitivismo incontaminato, il *Fauno* di Mari è dunque destinato a soccombere, perché "...l'Insidia che veste le spoglie di Caino, lo colpisce alle spalle e l'impetra". Nelle doppie vesti del fauno e dello scultore, Febo Mari riscuote l'approvazione della critica del tempo, parte della quale tuttavia gli rimprovera un eccesso d'intelletualismo elitario (oltre ad una certa esaltazione narrativa), dando la stura all'irrisolta e irrisolvibile dicotomia arte-industria, oggetto fino ai nostri giorni d'una interminabile "querelle". Erotismo, seduzioni, movimenti di macchina, valori luministici, imbibizioni e viraggi fanno del *Fauno* (restaurato nel 1994) quello che Paolo Cerchi Usai ha definito "uno dei più abbaglianti film a colori tramandati dal muto come pittura in movimento...Giunta a noi come prodotto di un perfezionismo luministico...". Fotografato da Giuseppe Vitrotti, *Fauno* è interpretato da Nietta (Antonietta) Mordeglia ("Fede", già primattrice giovane della compagnia Galli e della compagnia Di Lorenzo), Elena Makowska ("Femmina"), Vasco Creti ("Arte"), Ernesto Vaser (il carrettiere), Fernando Ribacchi, Giuseppe Pierozzi (un giocatore) e il catanese Oreste Bilancia ("Astuzia"). Sempre di Mari le "Giornate" hanno presentato, ancora nella sezione "Il canone rivisitato", il drammatico *L'emigrante* (1915), tratto da una novella dello stesso Mari (che affronta il doloroso tema dell'emigrazione meridionale), interprete il grande attore teatrale Ermete Zacconi e Valentina Frascaroli, purtroppo giunto fino a noi in versione gravemente incompleta. Degli originali 1182 m. se ne sono salvati, infatti, solo 486 per una durata di 24'. "Dallo studio delle fonti (frammenti in nitrato, visti di censura, quaderni di produzione della Itala Film, documenti fotografici e didascalie su lastra - scrive Claudia Gianetto, responsabile Cineteca del Museo Nazionale del Cinema di Torino, da cui la copia proviene con quella di *Fauno* - risulta evidente come questa copia, probabilmente l'unica sopravvissuta, sia una sintesi realizzata in anni successivi la prima distribuzione del film". Costretto dall'indigenza ad emigrare in America Latina, un povero vecchio subisce un infortunio che lo rende inabile al lavoro. Con l'inganno gli viene fatta firmare una dichiarazione che scagiona da ogni colpa i datori di lavoro. Obbligato a rientrare in patria e riprendere l'umile attività di facchino, il vecchio padre scopre casualmente che la figlia (per aiutare la madre malata) ha lasciato il fidanzato divenendo l'amante di un conte, sicché la costringe a lasciare la casa del ricco convivente. Pentita la ragazza lo abbraccia amorevolmente ricevendo il suo perdono prima di ricongiungersi con la famiglia. Questo lo svolgimento dell'intera vicenda, ricostruita perlopiù attraverso fonti extrafilmiche, essendo come detto sopravvissuta solo meno della metà del film. "Mari inizialmente - si legge ancora nella scheda curata dalla Gianetto e pubblicata nel catalogo delle "Giornate" - propone il film privo di didascalie, con la convinzione che, grazie alla presenza e all'eloquenza delle sole immagini, questa innovazione potesse rappresentare un'evoluzione dell'arte cinematografica muta. Dopo pochi mesi però le difficoltà incontrate per la programmazione nelle sale costringono Mari e la Itala a inserire come d'uso le didascalie e a ridistribuire *L'emigrante* rinunciando all'audace tentativo".

Fabio Mari

Febo Mari e Nietta Mordeglia ne "Il Fauno" (1917), scritto, diretto e interpretato dallo stesso Mari

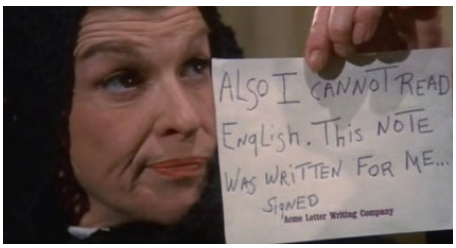
"L'emigrante" (1917) di Febo Mari. Nella foto (al centro) Ermete Zacconi e Valentina Frascaroli

Franco La Magna

Invito a cena con delitto (1976) di R. Moore; quando l'ironia è per fini intenditori

Demetrio Nunnari

La comicità è sempre così intimamente legata ai tratti specifici della cultura di un popolo da apparire imperscrutabile se scissa dal suo contesto d'origine. La gestualità iperbolica di un Louis de Funès o le nevrosi di un Woody Allen sono espressioni di un genio ampiamente riconosciuto loro in patria, ma guardato con un certo scetticismo dalla cinematografia estera. Varcati i confini nazionali la comunicazione soggiace alle ragioni di quella "localizzazione linguistica" che vuole l'audiovisivo transcodificato e adattato ad un sistema linguistico/culturale destinatario per essere da questi fruito. Traduzione e doppiaggio di uno *script* sono atti critici a tutto tondo, e comportano in ogni caso una perdita di senso. *Invito a cena con delitto* di Robert Moore subisce lo stesso destino. Godibilissimo *noir* grottesco in italiano, è un autentico capolavoro in inglese, sia per la vorticosa girandola di giochi linguistici e rimandi extratesto che per l'impiego di un *cast* spettacolare. Ma andiamo con ordine. L'eccentrico milionario Lionel Twain (il Truman Capote di *Colazione da Tiffany*) consegna al maggiordomo cieco (Alec Guinness) dei misteriosi inviti: i cinque più grandi investigatori ed autori di romanzi gialli al mondo trascorreranno nel suo castello un weekend all'insegna del macabro. Allo scoccare della mezzanotte, mentre tutti siederanno a tavola, un efferato delitto si compirà, e la vittima e il colpevole saranno presenti in quella sala. Un milione di dollari e i «diritti cinematografici della vicenda» (*sic!*) a chi risolverà il mistero. Ciascuno dei convitati si presenta alla magione con un accompagnatore al seguito; dieci in tutto, come i "piccoli indiani" di Agatha Christie. Sidney Wang (Peter Sellers) col figlio adottivo, i coniugi Charleston (David Niven e Maggie Smith), Sam Diamante (un Peter Falk da urlo) e la sua compagna, Milo Perrier (James Coco) con l'autista Marcel, Jessica Marbles (Elsa Lanchester) e la sua infermiera. Va detto che la simbologia insistita – specie quella del "2" e del "doppio" – riveste per tutto il film un ruolo sottile. Cinque "coppie" convengono in piena notte all'indirizzo del loro ospite: Twain – 22. Si allude qui allo pseudonimo dello scrittore Mark Twain, derivato dal comando *mark twain!* [segna due tese!], misura minima per la navigazione in sicurezza dei battelli del Mississipi. Sidney Wang fa poi il verso a Charlie Chan, personaggio letterario di Earl Derr Biggers portato al cinema da Warner Oland. Dick e Dora Charleston sono invece Nick e Nora Charles, dal romanzo *L'uomo ombra* di Dashiell Hammett; mentre Milo Perrier e Jessica Marbles parodiano Hercule Poirot e Miss Marple di Agatha Christie. Infine, Sam Diamante ricalca il tenente Colombo, impersonato in televisione dallo stesso Peter Falk. Qui d'un primitivo che gratta il fondo, Sam è – nella versione originale – strepitoso nel suo allucinante e querulo *slang*. Riuscitissima, la *gag* in cui il maggiordomo si rivolge a Mrs. Charleston dicendo di chiamarsi Jamesignora invece che «James, signora». Proprio così; il suo nome di battesimo è Jamesignora Bensignore. E quando Dick Charleston esclama stupefatto *how odd!* [Ossignore!], ottiene per tutta risposta che quello era il nome di suo padre: Ossignore Jamesignora. Accade, seppur di rado, che il doppiaggio sopperisca a quel *gap* comunicazionale di cui s'è detto, ed infonda nuova vita al testo filmico. Solo qualche anno prima, l'inquietante "Aigor" del *Frankenstein Junior* di Mel Brooks aveva consegnato alla storia il memorabile «lupu ululà, castellu ululì». Intanto, però, i nostri commensali decidono di non lasciare la sala da pranzo per impedire che il delitto si consumi senza testimoni. Tuttavia, per ben due volte alcuni di loro sono attirati alle altre stanze da qualche diversivo (la cuoca sordomuta, gli spari, il maggiordomo assassinato), e quando fanno ritorno i compagni sembrano svaniti. Il malefico Twain ha ideato un complesso marchingegno in grado di duplicare tutto quanto, sala da pranzo compresa. Sopraggiunge, nel frattempo, la mezzanotte. Si sbarrano le finestre, le luci si spengono e si riaccendono, e all'ampia porta a due ante Lionel Twain stramazza a terra con un pugnale conficcato nella schiena. «L'orrore! L'orrore!». Il *j'accuse* inizia. Alcuni fra i presenti, celando una doppia identità, avrebbero ben donde approfittato di quegli attimi di oscurità per farsi giustizia. Sidney Wang è figlio adottivo dello xenofobo Lionel Twain, che lo abbandona quando – gravemente miope – si accorge che questi ha gli occhi a mandorla. Il magnate dongiovanni ha, per di più, quasi sedotto una giovane e ingenua Jessica Marbles e coltivato una morbosa *liaison* con la nipote Tess Skeffington, adesso legata a Diamante. Ha carpito compromettenti informazioni sul privato di quest'ultimo, tenuto in pugno – con un prestito "capestro" – l'incauto *viveur* Charleston e cagionato la morte della sola creatura che Milo Perrier abbia mai amato; Marie Louise Cartier, la sua cagnolina! Poiché tutti hanno un movente, decidono di dormirci sopra. La notte porterà loro consiglio e qualche *cadeau*: un crotalo, uno scorpione, del gas venefico, un pacco-bomba e un soffitto schiacciasassi. Nella penombra di uno studiolo una penna spunta da una lista i nomi dei noti criminologi, di certo passati a miglior vita. E qui, la sequenza *clou*. Vivo per un soffio (come gli altri), Sidney Wang ferma per primo la mano omicida del finto esanime Jamesignora. Il perspicace orientale e la sua cricca non avranno però quel milione. Il maggiordomo è difatti Irving Goldman, legale ed assassino



del suo cliente Mr. Twain. Ma Goldman ha perso la vita in un incidente sciistico, e dietro quella scrivania c'è Marvin Metzler, contabile di Twain. Il fine Perrier riconosce però in "lui" il profumo inconfondibile di Irene Twain, sgraziata e rancorosa figlia del finanziere. Poi, il grezzo Diamante svela le sue carte: il suo nome è J.J. Loomis, attore scritturato all'occasione dal vero Sam Diamante, che è lì davanti a farsi beffe di tutti. Ma il manichino col pugnale alla schiena era un automa, ed alla scrivania siede Lionel Twain. Per anni tutti loro hanno ingannato i lettori sottacendo nei loro libri indizi cruciali per la risoluzione del caso. Adesso il pubblico avrà la sua rivalsa. Mentre la compagnia s'appresta a lasciare il maniero, Twain – inquadrato di spalle – si toglie cappello, maschera in lattice e parrucca: è Yetta, la falsa cuoca sordomuta e analfabeta che se la ride alle spalle dei gabbati. "Scartate tutte le ipotesi, l'ultima rimasta – per quanto improbabile appaia – conduce alla verità", sentenziava Sherlock Holmes. Ma la scena del più celebre detective di tutti i tempi che giunge al castello fu tagliata in fase di montaggio. Per lui sarebbe stato fin troppo ovvio.

Demetrio Nunnari

Abbiamo ricevuto

Miraggio di un film. Carteggio De Castro-Rossellini-Zavattini

di M. Carla Cassarini

Dall'idea di girare un film tratto da Geopolítica da Fome (1952 - tradotto in Italia nel 1954 col titolo Geografia della fame), uno dei libri più conosciuti del sociologo brasiliano Josué De Castro, nasce un progetto di portata internazionale che vede come protagonisti i massimi esponenti del neorealismo italiano Zavattini, Rossellini e Sergio Amidei insieme all'autore del saggio in questione, Deputato al Parlamento in Brasile, Fondatore e Presidente dell'Associazione Mondiale di Lotta contro la Fame, nonché ex Presidente del Consiglio della FAO. Ma come può un'impresa umanitaria, nata dal desiderio di sensibilizzare la popolazione mondiale sulla grave situazione di carenza alimentare in cui versa ancora gran parte dell'umanità, costituire anche un'occasione di rinnovamento culturale e di nuove prospettive cinematografiche? È quanto cercherà di approfondire questo "quasi-romanzo epistolare", che si sofferma inoltre a scandagliare i rapporti tra i suoi protagonisti e le varie case di produzione, compresa la Arco-Film del livornese Alfredo Bini, per giungere non solo a definire i motivi che hanno costretto ad abbandonare un'opera tanto ambiziosa, bensì a rintracciare quanto oggi ne rimane (anche in ambito filmografico), riportando corrispondenze, interviste, testimonianze e altri documenti inediti provenienti dall'Archivio "Cesare Zavattini" di Reggio Emilia e dall'Archivio di Adriano Aprà (tra i maggiori esperti di Rossellini).

Nella premessa, Maria Carla Cassarini scrive:
Nell'Archivio Cesare Zavattini, presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, compare un fascicolo di numerose cartelle dedicate a un progetto irrealizzato di Cesare Zavattini: un film sulla fame mondiale ispirato al libro di Josué De Castro, Geografia della fame. Attraverso lo studio di questi documenti è possibile ripercorrere un momento della storia del nostro cinema, che soprattutto grazie a cineasti come Roberto Rossellini e come Cesare Zavattini, inventore prolifico di soggetti e teorico di nuove prospettive cinematografiche, esce dagli stretti confini del territorio italiano per aprirsi a 360° sulle problematiche che affliggono i tre quarti dell'umanità. Questa ricerca si è avvalsa inoltre della ricca documentazione che Adriano Aprà ha raccolto negli anni per uno studio sullo stesso soggetto e che generosamente ha segnalato e messo a disposizione del presente lavoro, consentendo di rispondere alle questioni lasciate in sospeso in un mio precedente articolo pubblicato sulla rivista diretta da Marco Vanelli "Cabiria – Studi di cinema" (a. 46, nn. 181- 182, pp. 17-85). Grazie a tale contributo è stato possibile completare la narrazione epistolare di una vicenda che coinvolge il cinema su più piani, come espressione artistica e strumento di comunicazione, con un compito morale da assolvere al servizio di una causa umanitaria di estrema rilevanza. È un periodo di fermenti internazionali quello che qui interessa, compreso soprattutto tra il 1957 e il 1964. Sono anni in cui si assiste a cambiamenti politici di grande portata che, come la rivoluzione cubana, offrono spunti di riflessione e di dibattito anche nel cinema. A partire dal sovietico Sputnik I, si pongono in orbita i primi satelliti artificiali e insieme alle gare spaziali tra Urss e Usa si fa impellente il problema del proliferare delle armi atomiche. Divergenze e tensioni nel mondo occidentale si accompagnano a gravi contrasti politici ed economici esistenti nei Paesi in via di sviluppo, mentre a Roma si svolge il Concilio Vaticano II e nel documento Ad Gentes si riflette sulla missionarietà della Chiesa nel mondo. Al di là dei giochi politici azionati dalle grandi potenze, dei progressi tecnologici, delle guerre interne ed esterne (cui non sempre e non tutti i mass-media danno il giusto rilievo), rimane infatti la vasta plaga dei popoli abitati dalla fame, dalle malattie che ne conseguono, dallo sfruttamento economico di grandi compagnie che operano al di fuori di qualsiasi regola morale e sociale. Questioni cui prestano attenzione, lo vedremo, i grandi Organismi internazionali come la Fao e l'Unesco. Il film che Josué De Castro e Cesare Zavattini decidono di realizzare, e che suscita l'interesse del grande regista Roberto Rossellini, a propria volta trascinato dallo stesso impeto solidale, fende l'orizzonte dell'opera cinematografica per costituire un intervento concreto tra i possibili provvedimenti contro la fame nel mondo. Almeno nell'intenzione degli autori. Questa vicenda cine-umanitaria, come si potrebbe chiamare, si articola in diversi momenti, che merita seguire come un romanzo di avventura, tanti sono i colpi di scena che ne sconvolgono la trama. E non è ironia della sorte, se uno dei protagonisti rammenterà in proposito la storia del soggetto Italia mia, poiché anche questo progetto sembrerà ricalcarne il percorso e la sorte. Ma non è il caso di anticipare troppo.

L'autrice:

Maria Carla Cassarini è nata a Castiglione dei Pepoli (Bologna) e vive a Lucca. Laureata in lingue e insegnante di lettere, da tempo si dedica a studi sul rapporto tra cinema e letteratura, in particolare sull'opera di Cesare Zavattini. Ha scritto "Miracolo a Milano. Storia e preistoria di un film", ed. Le Mani, 2000. È redattrice della rivista "Cabiria – Studi di cinema" e collabora con **Diari di Cineclub**. Tra i vari saggi, si ricorda la monografia: "Ignazio di Loyola di Robert Bresson. Cronaca di un film mai nato".

Miraggio di un film
Carteggio De Castro - Rossellini-Zavattini
di Maria Carla Cassarini
Presentazione di Adriano Aprà
Editore: Erasmo (Livorno);
Collana: I quaderni di storia del cinema;
Data uscita:21/10/2017;
Pagine:240;
EAN:9788898598656
Prezzo € 20,00

Mostre

Marino Marini, arte come sintesi e passione

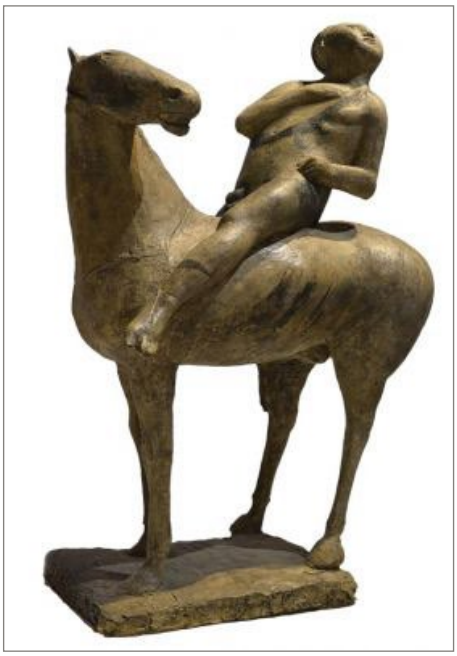
Mario Dal Bello

Il secolo ventesimo è il tempo delle sintesi. Di raccogliere il passato, fonderlo in un originale colloquio col presente e proiettarlo verso il futuro. E' stato così in pittura per Picasso e in scultura per Arturo Martini e per Marino Marini (1901-1980), al quale Pistoia, la sua città, dedica una vasta rassegna a Palazzo Fabroni fino al 7 gennaio, destinata poi a passare a Venezia alla Peggy Guggenheim fino al primo maggio. Marini è un grande fascinatore. Il motivo risiede nel fatto che è lui per primo ad essere affascinato, anzi, meglio, rapito da ciò che vede o osserva. L'antico: l'arte minoica e greca, quella romana, etrusca, medievale, rinascimentale. Sculture, ovviamente: metope, ritratti, cavalli e cavalieri, nudi di uomini e donne. Un mondo forte, acceso, del quale egli pare cogliere l'immortalità e riprodurla per noi con la sua anima, ossia restringendo le forme alla loro essenza: accentuandone la stilizzazione sino a dimensioni para-cubiche, radicalizzando le espressioni fino a renderle in-formali. Ma nulla è vuoto, inespressivo, banale o "primitivo". Questi marmi, bronzi, terracotte sono esseri vibranti una energia contenuta, come fosse quella di un Donatello, in attesa di sprizzarla fuori su chi guarda, o meglio, sulla interiorità dell'osservatore per imprigionarla con la sua forza ed attirarla dentro il suo mondo, che è chiuso e aperto nello stesso tempo, protagonista e dominatore dello spazio ma teso a superarlo. La Pomona sdraiata (1938-41) è una Venere distesa dal sorriso "fidiaco", ma l'ovale del volto, il corpo plasticamente denso e stilizzato la rendono

una creatura pronta a scattare in piedi, mite ed aggressiva come il bronzo del 1940 dove sta in piedi come una presenza massiccia che domina l'aria e l'anima con segno regale. Se poi il Ritratto di Gaby (1934) cita chiaramente quello del Laurana di Battista Sforza (1475), quello del Miracolo (1943), allampanato e

Così i Piccoli Giocolieri del 1956 sono citazioni etrusche tornate nel secolo ventesimo a giocare come fantasmi bronzei con l'aria e attraver-

Marino Marini 'Tobiolo' 463x420


Marino Marini 'Cavallo' (1947) 280x420

aguzzo ricorda il quattrocentesco Niccolò da Uzzano di Desiderio da Settignano. Ma Marini non è un citazionista, è un creatore. Assorbe, ma poi è sè stesso. I cavalli e i cavalieri sono forse il soggetto più noto e, bisogna dirlo, più affascinante. Perchè Marini vi plasma una corporeità libera, essenziale, protesa all'infinito. I Cavalieri dal 1947 al 1952 nella varie pose sull'animale sono forme geometriche neo-gotiche che assorbono la materia, la consumano e la fanno un vertice plastico ed emotivo che è unità tra forma e contenuto, materia e spazio: in una parola, tempo metafisico.

so l'aria, vincendola, assumendola e alla fine dominandola. Perchè con Marini la scultura del '900 è sovrana dello spazio, e del mondo. (catalogo Silvana Editoriale).

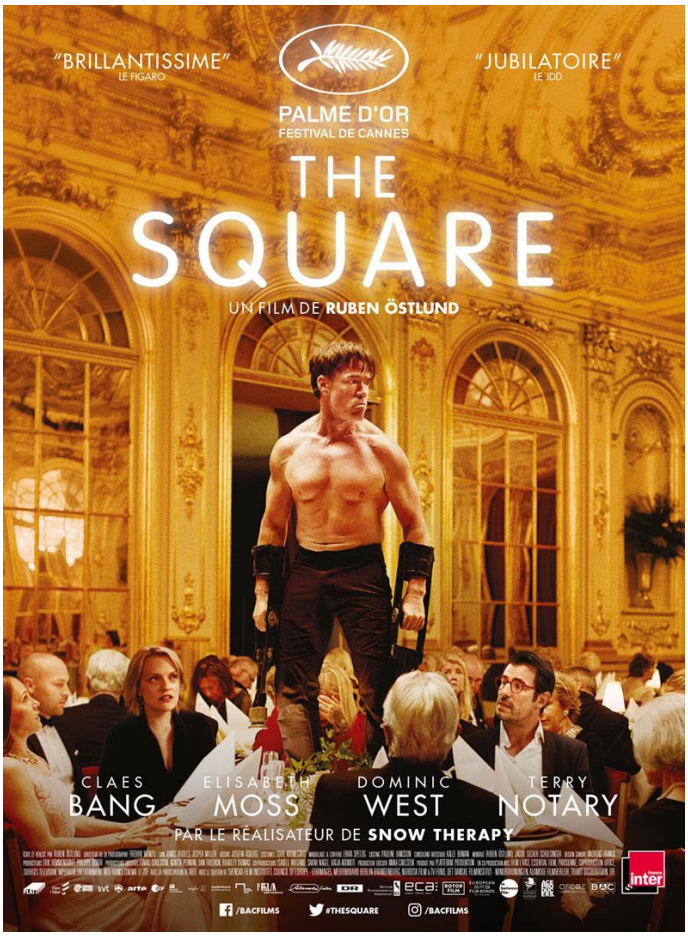
Mario Dal Bello

Dal 16 Settembre 2017 al 07 Gennaio 2018
Pistoia - Palazzo Fabroni
Curatori: Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi
Enti promotori:
Fondazione Marino Marini di Pistoia
Fondazione Solomon R. Guggenheim di Venezia
www.fondazionemarinomarini.it

Lo sguardo del film The Square nell'arte contemporanea

Àngel Quintana

In che misura il cinema contemporaneo è in grado di stabilire un rapporto con le dimensioni più ampie dell'arte contemporanea? Nel XXI secolo, in un momento in cui determinati autori hanno iniziato a introdurre i loro film nell'ambito museale e dove, nello stesso tempo, nelle grandi Biennali d'Arte Contemporanea, si sono visti artisti proporre con le loro opere d'arte diversi protagonisti della cinematografia, la domanda non appare banale. Nel 1975, il regista, teorico del cinema e critico inglese Peter Wollen ha pubblicato un articolo sulla rivista *Studio International* in cui evidenziava di quel periodo l'esistenza di due avanguardie che usavano l'immagine in movimento nell'arte cinematografica, originarie di processi distinti che agivano in modo parallelo e senza che tra loro ci fossero elementi di contatto. Proprio in quello stesso anno, a rimarcare ciò, si sviluppava un nuovo secondo livello sull'uso della video arte, che abbandonava l'utilizzo provocatorio dell'immagine per sperimentare un uso più libero e autonomo dello stesso supporto video. Sempre nello stesso anno, Jean Luc Godard era impegnato nel cinema con la ricerca di nuove forme espressive, dopo l'esaurimento della fase vissuta col gruppo *Dziga Vertov*. Ma tra queste due esperienze artistiche non vi è stato alcun collegamento. La cinematografia moderna e più radicale che si sviluppò negli anni '70 vedeva il cinema come fine a se stesso, mentre i creatori della video arte si muovevano come componente separata di una avanguardia che poteva mostrarsi solo in ambiti museali. Oggi, il noto videoartista statunitense Bill Viola gira con le stesse videocamere ad alta definizione con cui vengono pubblicizzati i grandi blockbuster e così il regista indipendente tailandese Apichatpong Weerasathekul, vincitore de *la Palma d'oro* di Cannes nel 2010 con il film *Uncle Boonmee Who Can Recall his Past Lives*, presenta tranquillamente sue opere di impronta videoartistica al *Documenta* di Kassel o alla *Biennale de Venezia*, ricevendo altrettanti prestigiosi riconoscimenti. Tuttavia, per rispondere alla domanda su quale rapporto può esserci tra la cinematografia e l'arte contemporanea poco interessa guardare all'esperienza che ha riguardato la presenza dell'audiovisivo nei musei, di cui forse si è già scritto anche fin troppo, ma interessa invece molto di più osservare il modo nel quale l'arte contemporanea è oggi rappresentata dal cinema dagli autori europei. Per comprendere meglio la domanda, ad esempio, penso sia importante esaminare un film come *The Square* di Ruben Östlund, *Palma d'oro* al festival di Cannes 2017. In *The Square*, Christian, il curatore dell'importante Museo Reale di Stoccolma, vuole organizzare una conferenza stampa attraverso la realizzazione di un video, per la promozione dell'opera di un quadrato vuoto delimitato in una piazza, a dimostrazione di come possano svilupparsi al suo interno azioni naturali umane volte all'altruismo sociale e alla condivisione comune. Durante la conferenza stampa, Christian ha modo di citare Nicolas Bourriaud e il suo libro sull'*Estetica relazionale*, che definisce una nuova idea per cui l'opera artistica può diventare spazio di interazione sociale, la cui forma finisce per avere senso solo rispetto a ciò che individualmente lo spettatore percepisce. Questo riferimento non è casuale, perché richiama una delle correnti artistiche moderne che hanno maggiormente influenzato artisti contemporanei. In tutto questo, lo sguardo nel film di Ruben Östlund non nasconde un malizioso tono ironico. Lo si evince dalle contraddizioni palesi che emergono all'interno del gruppo di lavoro, dall'atteggiamento dei visitatori e dalla realtà sociale complessiva. In *The Square*, il Museo tende a voler essere il microcosmo di un intervento che vorrebbe essere politico e volto alla solidarietà, quando invece il mondo complessivo artistico appare governato da principi di privilegio che lo collocano fuori dalla vera realtà sociale. Nel gruppo di lavoro si incontrano i borghesi che vorrebbero promuovere qualcosa di cui sono incapaci di comprendere, così come all'interno dello spazio espositivo possiamo osservare i burocrati responsabili della gestione culturale che vivono chiusi in una sorta di torre d'avorio dentro un mondo che non capiscono. È la sottolineatura di questa contraddizione, l'elemento fondamentale del film, che vorrebbe riflettere sul mondo dell'arte contemporanea. Östulund si muove rispettando i principi dell'*Estetica relazionale*, anche se in alcuni frangenti non riesce ad evitare cadute di tono, che si denotano in scene paradossali che giocano tra l'ironia e la ridicolizzazione dell'ambiente che circonda questo mondo. L'attacco all'istituzione museale diventa ambiguo quando il regista sviluppa alcune riflessioni che fanno emergere una visione conservatrice dell'arte, sposando il discorso di quanti credono che il percorso verso la dimensione concettuale abbia deviato l'arte nella sua essenza espressiva. Questo aspetto fa nascere un paradosso, perché *The Square* sembra che in apparenza voglia valorizzare l'arte contemporanea ma che poi alla fine su questa soccombe, come se nel film si volesse dimostrare la superiorità assoluta del cinema nella realtà virtuale del presente. Ruben Östlund parte dal Museo per voler ragionare sulla società svedese che vive nell'incapacità politica di gestire in modo coerente la propria vita e di non essere in grado di aprire gli occhi di fronte ai tanti nuovi poveri e mendicanti. Östlund sviluppa la sua idea attraverso una composizione diversificata delle scene in blocchi distinti, senza che ci sia però tra loro una certa coerenza. In un certo senso, il problema di *The Square* è quello di un film che risulta troppo condizionato dal voler apparire come esempio di un autore cinematografico che vuole partire da problematiche locali per approdare al globale, e che per avere riconoscimento ha bisogno di attori americani e la necessità di sacrificare la sperimentazione a favore del modello di un nuovo cinema di successo che fa l'occhiolino al mondo artistico, ma che in fondo in fondo vuole solo semplicemente consolidare il ruolo del regista come artista nel nuovo mercato cinematografico.



Àngel Quintana

Traduzione dal catalano Marco Asunis

I Circoli del Cinema, Cineclub, Cineforum informano

Il cineforum Don Orione - FICC Messina

Patrimonio della cultura cinematografica messinese

Il Cineforum «Don Orione» di Messina, aderente alla FICC (Federazione Italiana Circoli del Cinema), è stato fondato nel 1963, per cui, con i suoi 54 anni di attività ininterrotta (che diventeranno 55 nel 2018), non solo risulta il Cinecircolo più antico di Messina e uno dei più antichi d'Italia, ma anche un punto di riferimento di fondamentale importanza per proiezioni di film di alto valore culturale ed estetico, non fini a se stesse, ma regolarmente accompagnate da validi "strumenti": accurate schede dei film, predisposte da esperti del settore, che contribuiscono ad un approfondimento di carattere critico, storico, espressivo ed estetico dell'opera proiettata; presentazioni e dibattiti; incontri con registi ed attori; per non parlare di tante altre iniziative che, nel corso del tempo, sono state organizzate ed effettuate. Negli ultimi anni, sono state realizzate, fra l'altro, Rassegne di *film d'essai* in prima visione ("Cinema-Festival"), Rassegne di cortometraggi ("Corti da Cocktail") e documentari ("Assaggi di Realtà"), Mostre fotografiche ("Il Vangelo secondo Pasolini" e molte altre), Rassegne di grandi classici del cinema presso il Cinema Lux di Messina ("La Valigia dei Sogni"), Film messinesi e siciliani presso l'Orto Botanico di Messina ("Cinema in Orto"), Corsi di formazione (Scuola di cinema "Fare un Film"), Produzioni teatrali ("La città oltre la luce" e altre), ecc. Nel luglio del 2013 si è avuta una sorta di doverosa celebrazione del cinquantenario dell'Associazione con una Mostra di manifesti e locandine su "Messina e il cinema" al Monte di Pietà (collezione Giuseppe Barbaro); una serie di proiezioni di film e documentari "messinesi" presso l'Orto Botanico; un libro sulla Storia dei 50 anni del Cineforum, scritto da Nino Genovese (pubblicato grazie all'intervento dell'allora Presidente dell'Assemblea Regionale Siciliana Giovanni Ardizzone e della FICC) e offerto in omaggio a tutti i soci, che ricostruisce la lunga e variegata storia del circolo. Fin dalla nascita, esso ha assunto questa denominazione perché ha iniziato la sua programmazione presso il Cinema Orione (sala annessa all'omonimo Istituto religioso Don Orione), anche se la sua ispirazione originaria, di matrice cattolica, non ha mai influenzato o condizionato le sue scelte, spesso considerate perfino "rivoluzionarie" e "scandalose", ma, in ogni caso, sempre coraggiose e innovative, anche per la scelta dei film proiettati e dei temi trattati. Successivamente, con la chiusura del suddetto locale, non essendo dotato di una propria struttura, il Cineforum è andato "migrando" in vari altri cinematografi, fino ad approdare alla Multisala Apollo, conservando, però, un elevato numero di "aficionados": ché, quando a Messina si parla di "Cineforum", il riferimento è immediatamente all'Orione, come dimostra anche il fatto che altri locali che organizzano (con criteri molto diversi) rassegne di film della stagione conclusa, le chiamano "cineforum", anche se, in realtà, *stricto sensu* non lo sono!...Attualmente, la nuova stagione cinematografica del Cineforum Don Orione - presieduto da Nino Genovese, con Pino Corallo Vice-Presidente Vicario - è in pieno svolgimento e, in collaborazione con la Multisala Apollo, presenta un nutrito e variegato programma di ben 27 film nuovi, mai arrivati nella nostra città. Infatti, negli ultimi anni, l'associazione messinese - non potendo più organizzare le varie retrospettive e "antologie personali" per la mancanza di una sua vera e propria sede e di un suo locale per le proiezioni - si è orientata verso la "proposta" di quei film più recenti che, però, per una sorta di "censura di mercato", non hanno avuto distribuzione a Messina (che, pure, può vantare l'esistenza di moltissimi "schermi"), risultando così di "prima visione" ed offrendo, in tal modo, ai soci e agli spettatori "occasionali", la possibilità di "recuperare" film di alto livello qualitativo, presentati solo nei grandi festival internazionali o usciti in pochissime città. Il suo scopo dichiarato è stato – e continua ad essere – quello di avvicinare un sempre maggior numero di persone agli spettacoli culturali, con particolare riferimento ai giovani (che usufruiscono di una notevole riduzione), allo scopo di sottrarle alla marea di cinema di intrattenimento ("cinepanettoni", commediole insignificanti, ecc.) o ai grandi film spettacolari americani, o ancora ai prodotti televisivi, per la maggior parte privi di forma e di contenuti validi (come sostenuto dalla quasi totalità degli esperti del settore), e di farle accostare a un cinema diverso, di qualità. Perciò, in conclusione, se l'accrescimento della cultura comporta la formazione di un cittadino più civile e responsabile, se la cultura in senso lato non può oggi escludere i "mass-media" e il cinema in particolare, ormai riconosciuto da tutti un mezzo espressivo ed artistico di significativa importanza, il Cineforum Don Orione non solo per la sua grande tradizione storica, ma anche per la valenza e l'originalità delle sue proposte, può costituire un punto di riferimento imprescindibile per tutti coloro che, nella città di Messina e nel suo *hinterland*, amano il cinema di qualità.

Il Cineforum Don Orione - FICC di Messina ha presentato in conferenza stampa, nella Sala Ovale del Comune di Messina, l'edizione 2017/2018 ...a dx il presidente del Cineforum, lo storico del cinema Nino Genovese, Giuseppe Corallo, vicepresidente dell'associazione culturale, e Loredana Polizzi, della Multisala "Apollo"

N.G.

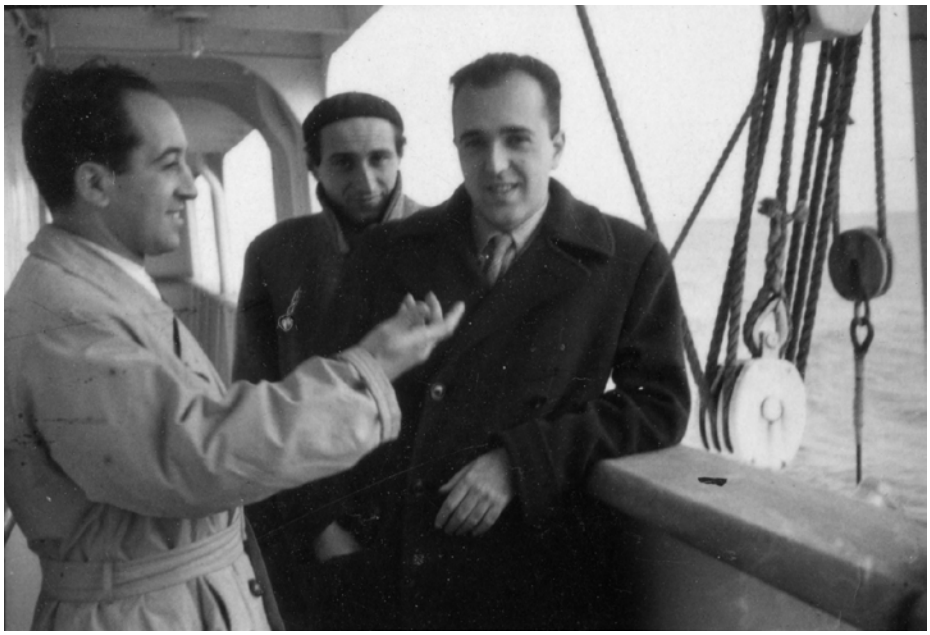
www.cineforumorione.it/

Storie di Circoli del Cinema - Settanta anni fa

Ivano Cipriani

Nel 1949 avevo ventitré anni, frequentavo la Facoltà di Legge alla Sapienza di Roma, ero iscritto al Partito comunista e avevo maturato una grande passione per il cinema. Dopo un'ondata di trenta e trenta e lode agli esami universitari, avevo cominciato a rallentare il ritmo, ero sceso a ventotto ed anche a ventiquattro. Fatto sta che mi occupavo troppo di cinema (quello visto nelle sale, letto sulle riviste e sui giornali oltre a quello studiato sui libri di Barbaro o di Chiarini, di Balazs o di Sadoul che cominciavano a circolare). C'erano poi gli impegni familiari e quelli di Partito, come quando questo aveva deciso di mandare noi studenti universitari di Legge nelle borgate romane a fare "assistenza giuridica" là ove più serviva, anche se eravamo completamente a digiuno di pratiche e procedure. In parole povere quando una povera donna (la borgata in cui operavo era Valmelaina) con tre figli attaccati alla gonnella veniva da me a dirmi "mio marito è stato arrestato per furto, ma glielo giuro, è innocente...faccia qualcosa" non mi restava che rivolgerle una promessa generica di interessamento e consolarla nella sua disgrazia, che in quel tempo e in quella borgata di poveracci, non era soltanto sua ma anche di moltissimi altri (e soprattutto altre) che facevano la fila per parlare con me, più prete che consulente giuridico. Fu così che un giorno, leggendo la cronaca de "L'Unità", mi imbattei in uno stelloncino che diceva: " Chi è interessato alla nascita di un centro cinematografico popolare, si presenti alla Camera del Lavoro di Roma, ufficio dell'Inca (l'istituto di assistenza del sindacato) il giorno x, alle ore 17". Decisi di andarci e ci andai. C'era una decina di persone, tutte giovani, e ad accoglierci un giovanotto alto e magrissimo, una magrezza che metteva in evidenza un naso forte e pronunciato in mezzo a due occhi attenti e vivaci. "Sono Mino Argentieri, disse, e mi occupo delle iniziative culturali dell'Inca". Io quel ragazzo lo conoscevo già, perché un pomeriggio di qualche tempo prima lo avevo visto dirigere un dibattito sulla "Rosalinda" teatrale nell'edizione diretta da Luchino Visconti, al Centro di Collaborazione civica, un dibattito al quale ero andato più per corteggiare una ragazza che mi interessava, che per ascoltare le opinioni su quello straordinario adattamento del lavoro di Shakespeare, scenografia e costumi di Salvator Dalì e, appunto, regia di Visconti, al Teatro Eliseo. Oggi può stupire che un centro di assistenza sindacale si occupasse di cinema e intendesse prendere un'iniziativa in quella direzione, ma il fatto è che allora la società civile, il lavoro, il tempo libero, la cultura e in genere l'informazione e il sapere si tenevano in un unico nodo, in un' interrelazione tra pensiero, azione e vita quotidiana, qualcosa che non appartiene più alla società del nostro tempo. E quindi nessuna meraviglia che un centro di assistenza dei lavoratori non si occupasse soltanto di malattie professionali e incidenti sul lavoro, ma si spingesse a chiedere anche "assistenza" di tipo diverso, e cioè cultura. Perché il cinema lo consideravamo questo, soprattutto cultura, e non passatempo, puro divertimento o fonte di profitto. I classici ci insegnavano che il cinema era industria e spettacolo, ma la coniugazione di questi elementi poteva avere, e spesso aveva, soluzioni diverse dal puro intrattenimento destinato a far cassetta. Ed erano questi prodotti che volevamo che la gente conoscesse e pensavamo utile farglieli conoscere. Fu così che nacque il *Centro cinematografico popolare* dell'Inca, con davanti un percorso di lavoro tutto da inventare. Pochi anni prima, nel 1944, dopo pochi mesi dalla liberazione di Roma, era nata l' "Associazione culturale cinematografica italiana" (Acci), composta da professionisti del cinema. Una delle iniziative dell' Acci fu quella di proiettare, in sale riservate ai propri soci e ad un pubblico inevitabilmente elitario, film nuovi, ma con essi anche quelli che venivano considerati universalmente capolavori della cinematografia mondiale. Con tanto di presenza degli autori, se possibile, e in qualche caso di discussione. "Per noi, ci spiegò Argentieri, gli obbiettivi sono al tempo stesso simili e diversi". Simili, innanzitutto, perché si trattava di proiettare film "vecchi" e recentissimi, passati sugli schermi per pochi giorni o non passati affatto. Film culturalmente e socialmente impegnati, film d'arte e film politici, capaci di rappresentare un universo che il fascismo aveva combattuto o escluso dalla conoscenza comune del pubblico italiano. Si trattava poi di presentare questi film agli spettatori attraverso introduzioni fatte da uomini di cinema e di cultura e anche da noi stessi, qualora mancassero i primi e i secondi e ci sentissimo in grado di farlo. Dissimile, invece, voleva essere l'organizzazione: proiezioni aperte a tutti e in modo particolare ai lavoratori del sindacato. Sapevamo poco o nulla di come funzionassero il mercato, gli affitti dei film, le fonti e le possibilità di recupero delle pellicole, ma questo apparve problema secondario e in effetti imparammo abbastanza rapidamente a destreggiarci in quel mondo. La riunione all'Inca proseguì con una rapida valutazione delle nostre competenze, assai scarse, a dire il vero, ma che ritenemmo comunque sufficienti a partire. Nella divisione del lavoro che seguì, fu deciso che io avrei fatto, con Mino, il segretario, visto che ero studente e in quanto tale un nullafacente, con tempo a disposizione. Gli altri, almeno quelli che si erano dichiarati pronti a tutto (Sergio Proietti, in primo luogo, un impiegato statale che diventerà nostro amico carissimo, fino alla sua morte, qualche anno fa) ebbero incarichi ipotizzati come necessari. La nostra sala di riferimento fu il cinema Esperia, di proprietà del sindacato dei poligrafici che ci fece un buon prezzo e mostrò molta disponibilità verso la nostra iniziativa, impegnandosi a lasciar libera la sala ogni domenica mattina. Il cinema si trovava in Trastevere, in una bella piazzetta alberata: un posto ottimale. L'inaugurazione

segue a pag. successiva



Dicembre 1951. Da sx Siro Pellegrini, segretario del Circolo del cinema dei ferrovieri di Roma, Mino Argentieri e Ivano Cipriani del "Chaplin" in navigazione per Palermo delegati al Congresso della Ficc, il V° CONGRESSO, Il primo dopo la scissione. A settembre dello stesso anno tre circoli Ficc si erano dimessi e insieme ad altri circoli autonomi dando vita alla UICC. Entra nell'esecutivo della FICC Cipriani del circolo Chaplin di Roma

segue da pag. precedente

andò benissimo anche se non ricordo il titolo del film che proiettammo, comunque uno italiano. Ospite d'onore fu Gianni Puccini e alla fine brindammo alla nostra creatura. Il Centro per un po' di tempo navigò a vele spiegate, con grande successo di pubblico e di critica, se così si può dire. Personalmente ricordo in modo particolare la mattinata dedicata a Joris Ivens, il grande cineasta olandese (di cui presentammo "Il ponte", "Pioggia" e "Borinage") che riuscimmo, per una serie di combinazioni, ad avere personalmente a Roma, alla proiezione dei suoi lavori. Fu un trionfo. Poi, nonostante fossimo in un quartiere famoso per i suoi ristoranti, finimmo per portarlo a pranzo a casa mia, con la mia famiglia al vertice dell'imbarazzo ad avere quell'ospite tanto importante, e persino a farlo riposare in un letto di quella modestissima casa operaia. Ma Ivens, da parte sua, non dette a vedere nessun imbarazzo e quando, tre anni dopo, ci ritrovammo a Varsavia, al Festival della gioventù democratica, non mancò di chiedermi come stesse mia zia, l'autrice di quelle fettuccine che ancora si ricordava. Poi successe l'inevitabile. Proiettammo un film polacco, mi sembra, che aveva avuto un visto di censura condizionato al taglio di una serie di scene. Ma quelle scene non erano state eliminate dalla copia d'ambasciata che presentammo al pubblico dell'Esperia e questo determinò la nostra rovina. La polizia intervenne minacciando la chiusura del locale se non avessimo cessato la nostra attività e gli stessi responsabili del sindacato ci dissero che non era proprio il caso di insistere. Ogni resistenza apparve inutile e inopportuna. In questo modo si chiusero le attività del Centro cinematografico popolare dell'Inca e svanì il nostro sogno eversivo. Fu così che, decisi a non mollare, ci dovemmo adattare alle regole del sistema: proiezioni per soli soci regolarmente tesserati, non uno di più, non uno di meno. All'incirca un anno dopo avevamo messo a punto un progetto che ci sembrò capace di reggere l'impatto con pubblico e autorità e costituire una base per quello che ci stava più a cuore, parlare di cinema e di cultura in modo diverso, se non addirittura antagonista a come ne parlavano altri circoli o certe riviste e critici di quotidiani. E questa diversità consisteva anche nel presentare capolavori rivoluzionari, sotto ogni punto di vista, di Eisenstein, di Pudovkin e di tutta la galleria dei grandi maestri sovietici, non perdendo di vista i tedeschi di Weimar con il meglio dell'espressionismo, i francesi di ogni tempo, dalle origini del cinema a Clair, Renoir e Carnè o infine ai grandi americani. Tanto è vero che dedicammo la nostra creatura a Charlie Chaplin. Nacque insomma il *Circolo di cultura cinematografica "Charlie Chaplin"* che avrebbe avuto una bella e lunga storia, di quasi venticinque anni. Cessò l'attività, infatti, nel 1974, dopo una serie di successi e poche sconfitte. La sua ultima invenzione furono i "lunedì del Rialto" (il Rialto era la sala cinematografica in cui facevamo le proiezioni, una sala romana centralissima che avevamo salvato dal fallimento) ovvero proiezioni per normale pubblico pagante, in forma di ciclo, ora per autore, ora tematici, andando a collocarsi nel quadro di un'idea che la stessa televisione di allora stava utilizzando. Del neonato Circolo fui nominato segretario per un singolare accidente della vita. In quel periodo – primi anni cinquanta – il Centro sperimentale di cinematografia aveva organizzato dei "corsi di cinema" per studenti universitari ed io, ormai fuoricorso all'università, mi iscrissi prontamente. I docenti del Centro ci parlavano di soggetti e sceneggiature, di campi e controcampi, di piani sequenza, insomma di tutto quello che bisogna sapere intorno a un film. Quel corso non mi portò a lavorare nel cinema come forse avrei desiderato, ma fu utilizzato da Mino e dagli altri amici per determinare la loro scelta per la segreteria del circolo, in un collettivo, d'altra parte, assolutamente paritario, un po' anarchico, sotto questo profilo. D'altra parte sia io che Argentieri qualche simpatia per il movimento anarchico e libertario, quello del gruppo raccolto intorno al giornale "Umanità nuova", lo avevamo avuto. Il "Circolo Chaplin"

Da sx Joris Ivens con il regista polacco Aleksander Ford durante il Festival della gioventù democratica del 1956 (foto di Ivano Cipriani).

ebbe un rapido successo che culminò nella manifestazione che organizzammo fuori dal Grand Hotel quanto il vero Chaplin, in carne ed ossa, venne a Roma e una nostra delegazione gli portò in dono i documenti della attività fatta in suo nome. Nel giro di pochi mesi ci trovammo ad essere il luogo di appuntamento settimanale dell' intellettualità di sinistra, tutti a vedere i film migliori della cinematografia mondiale, senza esclusioni e senza censure. Tra i tanti erano iscritti e frequentavano regolarmente Renzo De Felice, Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Carlo e Piero Melograni, Galvano della Volpe, Maurizio Calvesi, Franca Angelini, per non dire dei cineasti: da Antonioni a Maselli, da Rosi a Monicelli, da Visconti ai fratelli Taviani, ai Puccini e a cento altri. C'erano infine i politici, da Ingrao alla Castellina, da Valentino Parlato a Stefano Rodotà (poco prima di morire, in una intervista, ricordava ancora la sua iscrizione al "Chaplin"). Eppure, nonostante la presenza di tanti "bei nomi", la nostra idea fissa era quella di allargarci al pubblico comune, popolare, non tesserato. Così, in alcune situazioni, tentammo di aggirare i divieti con un trucco che era in uso al tempo delle adunate fasciste e che è utilizzato ancora oggi dai "furbetti" del pubblico impiego. Il gioco era facile, complici una decina di persone. Una volta in sala, agli amici veniva chiesto di "imprestarci" la tessera di iscrizione che poi distribuivamo ai potenziali spettatori che facevano ressa nell'atrio, permettendo anche a loro, non iscritti, di superare lo sbarramento dell'ingresso, poliziotto compreso. Restituivano la tessera una volta in sala e il gioco poteva ripetersi anche due o tre volte e così proseguì per alcune domeniche. Poi qualcuno si accorse del giochetto e, in qualità di segretario, ricevetti un invito perentorio a presentarmi il giorno x alle ore y all'ufficio spettacoli della questura di Roma, quella centrale, di Via Genova. Lì trovai un signore tutto vestito di nero, scortese e un po' arrogante, che mi fece una lunga ramanzina su quello che mi sarebbe potuto capitare se avessi fatto entrare alle proiezioni persone non tesserate. Un modo di dire che, in sintesi, significava solo questo: per questa volta non facciamo niente, ma se ci riprovate…Una "diffida", credo che si dica in termine tecnico. E concluse metaforicamente: "Stia attento che le faccio venire un gran mal di testa". Mi ero seccato di quella paternale, misi allora una mano in tasca e tirai fuori una scatoletta di analgesici che a quei tempi portavo sempre con me e gliela mostrai, "Come vede, gli dissi, mi son già organizzato…" e senza tanti saluti me ne andai. Dalla domenica successiva in poi le nostre proiezioni furono sempre controllate, oltre che da un paio di agenti in borghese che stavano all'ingresso, anche da due in divisa, quella grigioverde del tempo, con tanto di moschetto 91 a tracolla. Tuttavia il rischio, adesso, sarebbe stato molto alto se avessimo continuato con i nostri trucchetti e quindi dovemmo, ancora una volta, abbandonare il sogno di proiezioni libere e vi ricorremmo soltanto in casi eccezionali e garantiti. Negli anni successivi passai dalla segreteria del Chaplin alla Federazione italiana dei circoli del cinema, per qualche tempo ne fui anche l'Ufficio stampa, per poi laurearmi con una tesi sull'"Amministrazione della cinematografia", dopo che non ero riuscito a farmi accettare una proposta su un tema che mi sarebbe interessato molto e cioè l'uso del cinema nei luoghi di pena. Mi sposai con la responsabile del Circolo del cinema degli studenti medi romani e infine andai a lavorare al quotidiano "Paese Sera", agli inizi come collaboratore, scrivendo pezzi di presentazione dei film programmati dalla tv, poi come redattore, in qualità di critico televisivo e qualche volta cinematografico. Fu invece Mino Argentieri a seguire le sorti del "Chaplin" fino all'ultimo giorno, nonostante gli altri suoi mille impegni politici e quello di straordinario critico sui giornali della sinistra..

Ivano Cipriani

#RomaFF12

Cosa rimarrà per la SQ (Spettatrice Qualunque) della dodicesima Festa del Cinema di Roma?

Spettatrice Qualunque

Last Flag Flying di Richard Linklater, più ci pensa e più le piace. Una rappresentazione amara e veritiera dell'America dal Vietnam all'Iraq, un concetto di patria da definire ma da non annullare, una tragedia personale, la morte di un figlio in missione di guerra (ma non ucciso "per" la missione di guerra), vissuta intimamente, condivisa con commilitoni amici ed esternata con ironia. Tre personaggi molto diversi tra loro ma credibili e ottimamente delineati, interpretati da tre attori indovinatissimi in un viaggio attraverso gli Stati Uniti e la memoria. Il primo, il più giovane e padre del ragazzo ucciso, è rimasto anche vedovo da poco, il secondo gestisce uno scalcagnato e poco frequentato locale e il terzo è diventato pastore battista.Ci sono bugie da non rivelare e falsi riti da rispettare ma dietro finzioni necessarie e bandiere ripiegate con cura ci sono realtà di orgoglio sincero che, assurdamente, scaturisce dal disonore e dalla colpa. Doc (Steve Carell) distrutto dai lutti familiari ma apparentemente tranquillo, Sal (Bryan Cranston) esuberante e sopra le righe ma partecipe e Mueller (Laurence Fishburne) conformista riflessivo ma infine solidale, saranno anche protagonisti di comiche scoperte sulla telefonia mobile. Tutto in un amalgama coerente e privo di sbavature. Per la SQ un miracolo di scrittura e di interpretazione che l'ha tenuta sveglia alla proiezione delle 22.30 senza farle sbranare stecche di cioccolato o altri generi alimentari antidepressivi.

C'est la vie, un film di Eric Toledano e Olivier Nakache, con Jean-Pierre Bacri, Jean-Paul Rouve, Gilles Lellouche, Vincent Macaigne, Eye Haidara, Suzanne Clément, Alban Ivanov, Kévin Azaïs, tutti meritevoli di essere ricordati. Le feste di matrimonio sono rappresentazioni teatrali dove sposi e invitati interpretano ruoli che ben si prestano alla riproposizione sullo schermo. Sono innumerevoli i film che hanno sviluppato questo soggetto ma pochi sono riusciti a realizzare una commedia corale altrettanto originale e gradevole. Jean Pierre Bacri è un nervoso ma comprensivo organizzatore di matrimoni, esperto ma logorato da richieste assurde degli sposi, imbranataggini, disattenzioni e insofferenze di collaboratori di vecchia data (a volte amici o parenti), da una doppia vita sentimentale. La location del ricevimento è il giardino di un castello del XVII secolo, i camerieri serviranno in costume e, come prima contestazione, non vorrebbero indossare le parrucche. Per tutta la proiezione si è riso a crepapelle, senza riuscire a trattenere esplosioni rumorose che hanno sorpreso e inquietato alcuni (per fortuna, solo alcuni) cinefili puri. Ridere di battute? Per loro inconcepibile. I dialoghi sono un interrotto susseguirsi di trovate? Per loro si tratta di singoli insensati sketch. Si riesce a intuire che anche una battuta apparentemente insignificante sia il prologo di esilaranti sviluppi? Per loro è solo ennesima conferma di prevedibilità. Grande è stata la soddisfazione dell'SQ nell'apprendere che "Miglior Film della selezione Young Adult" (giuria composta da 20 ragazzi/e provenienti da tutto il territorio nazionale) è stato giudicato *The Best of All Worlds* dell'austriaco Adrian Goiginger, definito «un'opera ruvida, una matura dichiarazione d'amore di un figlio nei confronti della madre. Un racconto potente che, con fantasia e speranza, non racconta ai bambini che i mostri esistono, ma che possono essere sconfitti». La SQ, già dal catalogo di Alice nella città, l'aveva giudicato un film imperdibile. La visione non l'ha delusa; la presentazione del film con il regista-sceneggiatore Adrian Goiginger che ne ha chiarito l'origine autobiografica, le caratteristiche di Jeremy Miliker che interpreta Adrian, piccolo protagonista e Verena Altenberger che si mantiene credibile e mai sopra le righe sia come tossicodipendente strafatta che come mamma premurosa e attenta, le hanno confermato la felice intuizione.

"The Best of All Worlds" Adrian Goiginger (Germania, Austria)

La SQ purtroppo soffre di crisi di frigidità cinematografica se troppo sollecitata da amici e conoscenti che esaltano a lungo film visti prima di lei. Probabilmente è solo per questo motivo che *Demain et tous les autres jours* non le ha provocato la medesima estasi di *The Best of All Worlds*, ma anche di *Capitan Mutanda* o di *Prendre le large*. Una considerazione, prima di ogni altro giudizio: svolgere tre ruoli, regista, sceneggiatrice, interprete principale o diventa un boomerang che distrugge o crea un capolavoro. Noémie Lvovsky, non ha lanciato il boomerang. La SQ non ammette che il film sia un capolavoro solo per quei suoi limiti appena confessati. Questo film francese, molto francese nello stile e nelle interpretazioni, è delicato, serio, intenso con momenti di leggerezza e divertimento. La storia di una madre folle (ma è più folle girare con un abito da sposa perché si "sposa la vita" o vestirsi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

in maschera con candidi vestiti ricoperti di strass per un matrimonio che magari dura un anno o poco più?) e di una serissima bambina ricca di fantasia e di pazienza (che può sembrare folle solo ai falsi savi) è una bella storia di protezione e di sinceri affetti. Mathieu Amalric interpreta il ruolo secondario ma non marginale di un marito e un padre lontano fisicamente ma decisamente presente quando sarà necessario e, anche in questo caso, il viso furbo ed espressivo di Luce Rodriguez ha catturato l'attenzione della SQ.

Capitan Mutanda diretto da David Soren è il film d'animazione ispirato alle tavole di Dav Pilkey per il quale la SQ consiglia a chi non avesse bambini in famiglia di sottrarne qualcuno a vicini di casa o dovunque altro si trovino dei minori per andare di corsa a vederlo e rivederlo. È, a parere della SQ, un film serissimo, che si potrebbe anche vedere senza la scusa di accompagnare bambini al cinema ma che é doveroso andare a vedere con bambini perché, oltre che serio, è anche educativo. Si riflette sui concetti di autorità, libertà, potere, immaginazione. Troppa roba, impossibile da ridurlo in poche righe. La SQ lo riandrà a vedere armata di penna luminosa per prendere appunti.

Prende le large - Cambiare vita a Tangeri è un film di Gaël Morel con Sandrine Bonnaire. Un'operaia tessile specializzata accetta un difficile trasferimento di lavoro a Tangeri, anziché accettare un licenziamento che le viene presentato come apparentemente favorevole. Si capisce immediatamente che la situazione sia complicatissima, il lavoro è dequalificato e si svolge in un contesto privo di diritti e ricco di inganni e soprusi. Per la protagonista è una discesa agli inferi che la condurrà a raccogliere verdure nei campi sotto caporalato. Quando toccherà il fondo, grazie al legame creatosi con i proprietari della pensione dove alloggia, potrà ricostruirsi una vita. Edith non prende il largo da un posto di lavoro, prende il largo da una vita che non la comprende, a costo di andare in un luogo del quale non comprende nulla e che la costringe ad adeguarsi a costumi che non le sono propri, dal velo al cibo. Prende il largo dagli affetti non ricambiati, dal rifiuto al dialogo del figlio con le sue inutili bugie. Dai diritti del lavoratore, alle dinamiche familiari, alle problematiche legate all'emigrare in paesi con tradizioni e costumi diversi dal proprio, è stato secondo la SQ il film politico della Festa del cinema di Roma.

Maria By Callas: In Her Own Words di Tom Volf forse non sarà ricordato molto ma in questo caso la SQ teme che ciò sarà dovuto al genere documentario e ritiene che ciò sia un peccato per due motivi: lei (la SQ) ha goduto molto nel vederlo e nel sentirla (la mitica Callas) e Lui (il CP), che di documentari se ne intende davvero e che quasi sempre li critica e stronca a ragion veduta, stavolta ne è uscito entusiasta. Documenti, interviste, riprese tutto perfettamente incastrato in un composito mosaico.

Cabros de mierda di Gonzalo Justiniano sarebbe stato un bel, serio, film se "de mierda" non fosse stata la proiezione cui la SQ voleva assistere e dove i sottotitoli sono stati messi dopo ben 40 minuti dall'inizio con conseguente rumoreggiare della sala e fuga di molti spettatori (SQ compresa).

"Capitan Mutanda" film d'animazione di David Soren

Il miglior film scelto dal pubblico *Borg McEnroe* di Janus Metz Pedersen la SQ non l'ha visto ma lo vedrà perché è piaciuto a chi non sa nulla di tennis e questo le sembra molto significativo.

Difficile dire male di un film come *Una questione privata* di Paolo e Vittorio Taviani, c'è la loro consolidatissima estetica che trae linfa sempre e con forza di testimonianza da temi civili e politici, c'è la trasposizione di un bel testo di Beppe Fenoglio, c'è un attore Luca Marinelli che va per la maggiore, ma cosa rimarrà impresso alla SQ? La nebbia, la bambina viva tra i morti di un massacro, il fascista batterista. Il resto? Il resto sono ricordi della lettura del romanzo.

Paolo Genovese con The *Place*, tratto dalla serie americana *The Booth at the End*, vorrebbe indagare il confine soggettivo tra bene e male, il libero arbitrio che non si percepisce come tale. Alla domanda "Che cosa sei disposto a fare per ottenere quello che vuoi?" rispondono Marco Giallini, Rocco Papaleo, Vinicio Marchioni, Silvia D'Amico, Silvio Muccino, Alessandro Borghi, Alba Rohrwacher, Giulia Lazzarini, Vittoria Puccini e Sabrina Ferilli. Ogni personaggio con i suoi problemi da risolvere cerca la soluzione nell'enigmatico e silenzioso personaggio senza nome che con una fitta agenda davanti sembra vivere sempre allo stesso tavolo dello stesso bar. Genovese ha firmato la sceneggiatura con Isabella Aguilar trasformando le puntate brevi di una serie in un unico racconto che intreccia le storie e modifica i finali. La SQ non conosce la serie americana da cui è tratto il soggetto ma sa che per tutta la durata del film si è chiesta se Mastrandrea avesse applicato qualche crema al suo neo brufoloso; nelle prime scene sembrava meno evidente come per una cura di essiccamento in corso. Quando la protagonista del dialogo con Mastrandrea era la brava Lazzarini, lei veniva distratta dalle collane antiche, della Ferilli notava gli zigomi, di Muccino junior (oramai cresciutello) la bolsaggine. La SQ ha il sospetto che questo suo concentrarsi su particolari irrilevanti sia sintomo di scarso coinvolgimento e scarso apprezzamento per l'opera nel suo complesso.

I, Tonya di Craig Gielle-spie è la ricostruzione tra il biografico e il documentaristico romanzato della vita della pattinatrice americana Tonya Harding accusata di aver fatto aggredire una sua rivale. Il regista non ha trovato nessuno capace di imitare i suoi virtuosismi sul ghiaccio ma più che Tonya e i suoi tripli axel, del film rimane indimenticabile per l'insuperabile sarcastica ferocia la figura della madre, interpretata magistralmente da una fantastica Allison Janney.

Steven Soderbergh per *Logan Lucky* non fa mancare nulla a un film di pura evasione, attori noti e di indiscussa bravura, rapina con rapinatori apparentemente scalcagnati e investigatori dal fiuto lungo, dollari che corrono sotto auto che corrono e bambine reginette di bellezza che conoscono a memoria le canzoni che piacciono al papà. Due ore di divertimento, una pausa tra film "pesanti", tutto funziona ma la SQ è sicura che se non l'avesse visto non si sarebbe persa nulla. Strana la SQ che soffre quando cinefili puri intelligenti non riescono a godere di *C'est la vie*, strana e incapace di comprendere anche se stessa e le sue dissonanze cognitive quando si trova a fare queste ammissioni.

The only living boy in New York di Marc Webb è la storia di un figlio un po' broccolo con ragazza che poco lo prende e molto lo snobba, di un padre che non lo considera e che ha un'amante che lo snobberà meno della coetanea, di una madre depressa e gentile e, per fortuna di tutti, di uno scalcagnato vicino che ridarà un senso e un futuro migliore almeno ad alcuni di loro. La SQ, comunque poco convinta, teme di

"I, Tonya" di Craig Gillespie

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

aver frequentato troppo ed essere stata corrotta dai CP, questo è il piacevole film da pomeriggio con le amiche; perché, perché non riesce a collocarlo tra i bei film?

Stronger di David Gordon Green, su un involontario eroe della Maratona di Boston che per l'attentato perde due gambe ma al tempo stesso ricostruisce il rapporto con la fidanzata riuscendo ad emanciparsi dall'ingombrante madre-insopportabile suocera, si perderà probabilmente nella memoria.

Quest'anno Nanni Moretti ha fatto una gaffe sulle professoresse che frequentano il Sacher facendone una categoria da snobbare un po'. In realtà certi gruppi di attempate signore, vestite decorosamente e quasi sempre platealmente vedove (doppia fede all'anulare e orologio maschile al polso) che siano professoresse in pensione ce l'hanno scritto in fronte e quali film vadano a vedere risulta spesso assai prevedibile. Per loro, la SQ è certa (accetta scommesse ed è disposta a verificare di persona mettendosi più volte in fila allo spettacolo delle 18, orario da professoresse pensionate, quando andrà in sala il film), *Mademoiselle Paradis* di Barbara Albert (senza la "i"!) sarà il film dell'anno. Giovane pianista cieca rischia di riacquistare la vista perdendo le sue capacità artistiche ma sarà "salvata" dagli interessatissimi genitori e i suoi successi saranno garantiti. Le prof potranno disquisire a lungo sulle ambizioni dei genitori, sulle disgrazie dei figli superdotati e sui poteri della medicina non tradizionale.

Tra gli altri Film che la SQ ha apprezzato *Freak Show* di Trudie Styler tratto dal romanzo culto di James St. James, su un eccentrico adolescente oggetto di bullismo che decide di lottare in un liceo conservatore che per tutti i freak vittime di vessazioni e *School life* di N.Ni Chianain e D. Rane che fa vedere la scuola dei sogni con stile documentaristico (in senso buono).

Si muore tutti democristiani, il titolo doveva far sospettare la trappola. Che ne sanno i ragazzi di oggi della DC? Quel richiamo é per chi ricorda tempi remoti e vecchi partiti. La SQ ha provato a chiedere cosa ricorda il Pio albergo Trivulzio a chi è nato nel 92 e non ha ricevuto nessuna risposta ma ha visto volti perplessi. DC, PSI, sono sigle di un passato remoto. Corruttele e compromessi da tempo hanno altri nomi.

Tutta un'altra storia *Addio Fottuti musi verdi* di Francesco Ebbasta che gioca anche con effetti speciali e che spedisce tra gli extraterrestri il ragazzo disperato dal ricco cv rifiutato dal suo mondo.

Per decidere quale sia il peggiore film visto la SQ si trova in grande imbarazzo, forse l'ultimo visto (e potuto vedere in una proiezione speciale dell'ultimo giorno avendo ricevuto il premio della Roma Lazio Film Commission per la sezione Alice Panorama Italia) *Metti una notte* di Cosimo Messeri è il film più brutto soprattutto perché raramente si è visto un tale spreco di luoghi, persone e mezzi: Roma, interpreti, musica, intreccio. Forse invece più brutto ancora è *One of These Days* di Nadim Tabet, 24 ore che avrebbero dovuto introdurre lo spettatore nella vita di alcuni giovani di Beirut che vivono "affamati di vita" in mezzo ad attentati terroristici. La filmografia mediorientale ultimamente ha viziato anche la SQ. Invece questo film libanese non risulta né drammatico, né ha valore di testimonianza. Durata 80 Minuti, 80 minuti sprecati.

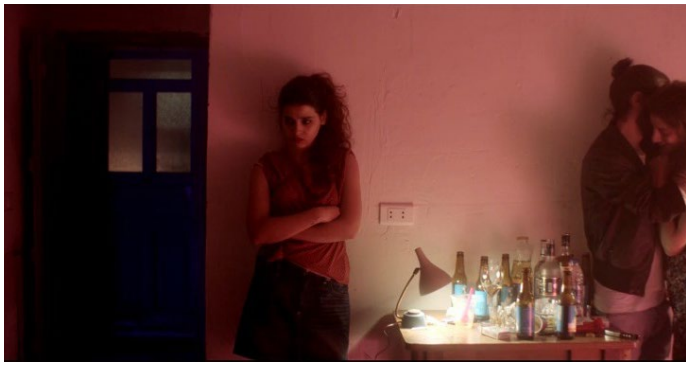
Per il sonno migliore la SQ ringrazia *65 volte ANAC*. Non si é svegliata nemmeno quando, accese le luci, vi è seguito un altrettanto vivace (!) dibattito durante il quale con garbo e toni bassi che non disturbavano i dormienti sono state rilevate imprecisioni e dimenticanze del documentario in cui, in totale dispregio delle pari opportunità compare, solo un'autrice (in 65 anni?!) la documentarista Cecilia Mangini.

Il Film premiato Alice TAO 2, dedicato alle opere Prime o Seconde, assegnato a *Blue My Mind* di Lisa Bruhlmann è quello dal quale la SQ è uscita a gambe levate. Hanno cercato di spiegarle che si trattava di una metafora

"Mademoiselle Paradis" di Barbara Albert

dell'adolescenza, ma a lei ha fatto ribrezzo egualmente e l'idea della sirena non le è sembrata particolarmente originale. «Un racconto di formazione che si trasforma in fantasy, una storia di mutazione e di trasformazione. Un esordio che stupisce ed ha anche in se un messaggio liberatorio». Per lei liberatoria è stata l'uscita dalla sala.

Su *Saturday Church* di Damon Cardasis purtroppo la SQ non può dire molto, non ha fatto bei sogni come in *65 volte ANAC* e non è uscita



"One of These Days" di Nadim Tabet

a prendere aria come da *Blue My Mind*. Per quello che ha intravisto più dei problemi del ragazzo trans gender le è rimasta impressa la figura della zia conservatrice e rompicoglioni che, con la suocera di *Stronger*, con la madre di *Tonya*, con il padre di *The only living boy in New York* e con i genitori di *Mademoiselle Paradis*, conferma il fatto che dai familiari è sempre bene guardarsi perché le maggiori sofferenze spesso scaturiscono dalle famiglie.

Tra le perplessità che continuano ad affliggere la SQ anche dopo un po' di giorni dalla chiusura del Festival è perché certi film siano "tanto attesi". Tra i titoli che erano fatti girare prima dell'apertura era definito "attesissimo" il film di Kathryn Bigelow, scritto dal premio Oscar Mark Boal, *Detroit*. In effetti la regista aveva dalla sua altri lavori di impegno e di successo ma *Detroit* per la SQ è stata una delusione.

Sempre per dare spazio alle frasi fatte si diceva fosse "un'opera di straordinaria intensità" rievocatrice di "uno dei più tragici e sanguinosi episodi della storia statunitense". Purtroppo gli Stati Uniti di "episodi tragici e sanguinosi" ne hanno offerto a bizzeffe; ovviamente la SQ per quanto donna disimpegnata e fatua non è che chieda originalità di crudezza ad episodi realmente accaduti ma il suo pensiero vira, per esempio al film di Daniele Vicari sul G8 e trova a chiedersi se sia stata più colpita dalla vicinanza (temporale e fisica) degli episodi, cosa abbastanza probabile, lo ammette, o dalla forza narrativa delle immagini. E, comunque, ciò confermerebbe che la sola ripresa di violenze accadute ha forza di testimonianza ma non sempre valore artistico.

Di *Nadie nos mira* di Julia Solomonoff può facilmente dire tutto perché non c'è molto da dire. Anche dagli amori omosessuali si può finire abbandonati e se si è attori si può fuggire a New York a cercare successo. Ma il successo conquistato in Argentina può non ripetersi in America dove invece si riesce ad instaurare un bel rapporto empatico con un poppante cui si fa da balia. Un brutto rapporto consumato in un bagno non rinsalda il legame con l'amante e la luce di una New York ripresa nei suoi scorci meno noti è la qualità del film che si apprezza di più.

Questa Festa romana, sempre più romana (di Roma nord) che internazionale, sempre più affidata soltanto alle classi in gita all'Auditorium di Alice nella città, la SQ teme non abbia lunga vita futura da segnali apparentemente estranei al mondo del cinema. Un paio di esempi a caso: quest'anno niente navetta bus e una domenica di chiusura di desolante abbandono. Rimarrà ancora per molte edizioni la Festa del cinema di Roma?

S.Q.

#RomaFF12

Italia batte resto del mondo 2 a zero

Catello Masullo

Il 2017 sarà ricordato per le due migliori kermesse cinematografiche registrate in tutto il mondo. La 74-esima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia 2017 è stata une delle più brillanti edizioni degli ultimi decenni ed ha portato il "Leone" al primo posto delle classifiche mondiali dei festival cinematografici. Surclassando anche quello di Cannes. E la 12-esima Festa del Cinema di Roma, forse la migliore di sempre, a ruota, porta l'Italia a primeggiare nella selezione delle migliori opere cinematografiche della stagione. Quindi, Italia batte il resto del mondo due a zero per il 2017. Antonio Monda, al suo terzo anno, e con in tasca la conferma per il prossimo triennio, firma un capolavoro di qualità dei film proposti. Con grande successo di critica e di pubblico. Moltissimi i film strepitosi. Comincio da quello che considero il migliore. *C'est la vie* - Prendila come viene, di Olivier Nakache ed Eric Toledano. Una commedia corale perfetta. Ogni personaggio ha il miglior attore possibile per quel ruolo. Tutti sono disegnati con tocchi rapidi, ma efficaci ed esaustivi. Il ritmo è quello giusto. Gli incastri sono ad orologeria. Di livello anche il film cui è andato il premio del pubblico, l'unico che viene assegnato dalla Festa di Roma marca Monda. *Borg/McEnroe*, di Janus Metz. Un film con la struttura di un thriller. Sempre avvincente. Sempre spettacolare. Tiene lo spettatore sempre in sospeso. Con la preparazione allo scontro finale attraverso l' analisi dettagliata e sapiente dei caratteri dei due contendenti. A cominciare dalle rispettive infanzie. L'incontro ricreato con una maestria stupefacente. Antonio Monda vive negli USA da molti anni, ma non deve aver dimenticato l'antica saggezza popolare romanesca del "Chi mena pe' primo, mena du vorte!". Il programma della 12-esima edizione della Festa del Cinema di Roma è partito, infatti, a tavoletta. Con 2 film di grande livello. La pre-apertura con *La Ragazza nella Nebbia*, di Donato Carrisi, un thriller/noir di caratura internazionale. Costruito con grande maestria, con un intreccio avvincente e sorprendente. La tensione sempre alta. I colpi di scena si susseguono. Un cast di assoluto valore. Apertura con *Hostiles*, di Scott Cooper. Un western classico. Bello, maestoso, epico. Che rasenta la perfezione. Che affronta tanti, ed alti temi. Potente *Detroit* di Kathryn Bigelow, che non smentisce la sua fama di regista "tosta" e dannatamente brava. *Una Questione Privata*, dei fratelli Taviani, che continuano a non sbagliare un film, e un film d'amore, di amicizia e di gelosia. Ma con la cornice, forte ed immanente, del fascismo. Il cui rischio di ritorno e' sempre presente. *Dieci storie proprio così*, di Emanuela Giordano e Giulia Minoli, è un documento di straordinaria forza ed importanza. Che testimonia del fatto che le mafie possono essere sconfitte se ci si unisce davvero. Da far vedere in tutte le scuole di ogni ordine e grado. Le mafie si sconfiggono solo sul piano culturale. Cominciamo dai bambini. *O Filme da Minha Vida*, di Selton Mello, è un film fascinoso. Con una calda, piacevole pasta di colore vintage. In cui l'amore per il cinema si fonde con l'amore fisico per la ragazza amata dal protagonista e finisce con contagiare anche il ritrovato amore per il padre, che sembrava perduto, e per la ricomposizione della famiglia, riesce a toccare le corde dell'anima dello spettatore con sensazioni ed emozioni proustiane. *The Hungry*, di Bornilla Chatterjee, e' impeccabile. Di grande rigore. Di grande forza espressiva. Con interpreti di grande livello. *Mademoiselle Paradis*, di Barbara Albert, un biopic di impeccabile fattura. Avvincente. Fascinoso. Interessante. Con una protagonista a dir poco strepitosa. Imperdibile *Insyriated*, di Philippe Van Leeuw. Claustrofobico, restituisce una angoscia sorda, tanto spessa da poter essere tagliata con il coltello. Colpo di fulmine per *Addio Fottuti Musi Verdi*, di Francesco Ebbasta, selezionato dalla rassegna autonoma, parallela, Alice nella Città. Altro biopic di impeccabile fattura, realizzato in cronologia, usando solo la voce (ed il punto di vista) della protagonista, nelle sue mitiche perfomances canore, nelle sue interviste, nelle sue lettere, è *Maria by Callas: In Her Own Words*, di Tom Volf. *Logan Lucky* è uno Steven Soderbergh doc, con una sofisticata rapina, preparata e realizzata in modo spettacolare. Adrenalinico. Con una alta dose di ironia. Un meccanismo ad orologeria che non tradisce le aspettative, e che rasenta la perfezione. Un debutto alla regia di eccezione della icona eterna, Vanessa Redgrave, con *Sea Sorrow* che ha un grande colpo d'ala quando cala gli assi. A cominciare da quello della stessa regista. Che racconta, da par suo, di come, all'età di tre anni e mezzo, a causa dei bombardamenti nazisti su Londra, si trovo' costretta ad essere rifugiata di guerra nel suo stesso paese. Per poi continuare con una deliziosa, strepitosa Emma Thompson che legge le cronache dell'immediato dopo guerra, con significativi paralleli alla attualità. Per finire con un pezzo molto impressivo di Ralfh Fiennes, che recita un brano de "La Tempesta" di Shakespeare. *Da wah*, di Italo Spinelli, è una fulminante testimonianza. Che ci immerge in una grandissima scuola coranica (2700 studenti dagli 8 ai 18 anni), nel più grande paese islamico del mondo, l'Indonesia. Ne esce un quadro molto lontano da quello del radicalismo di cui i media occidentali (e non solo) sono invasi. *Spielberg*, di Susan Lacy, è il ritratto di un genio assoluto che ha portato innovazioni mai sperimentate prima (si pensi ai dinosauri digitali di Jurassic Park, ad esempio), che ha rivoluzionato il linguaggio cinematografico. Che ha saputo meglio interpretare ed intercettare il gusto e la domanda di sogni ed emozioni degli spettatori di tutto il mondo nell'ultima metà di secolo. E questo film ce lo restituisce in pieno, a tutto tondo, ed in modo fantastico ed esaustivo.

"Maria by Callas: In Her Own Words" di Tom Volf

"Spielberg" di Susan Lacy

Catello Masullo

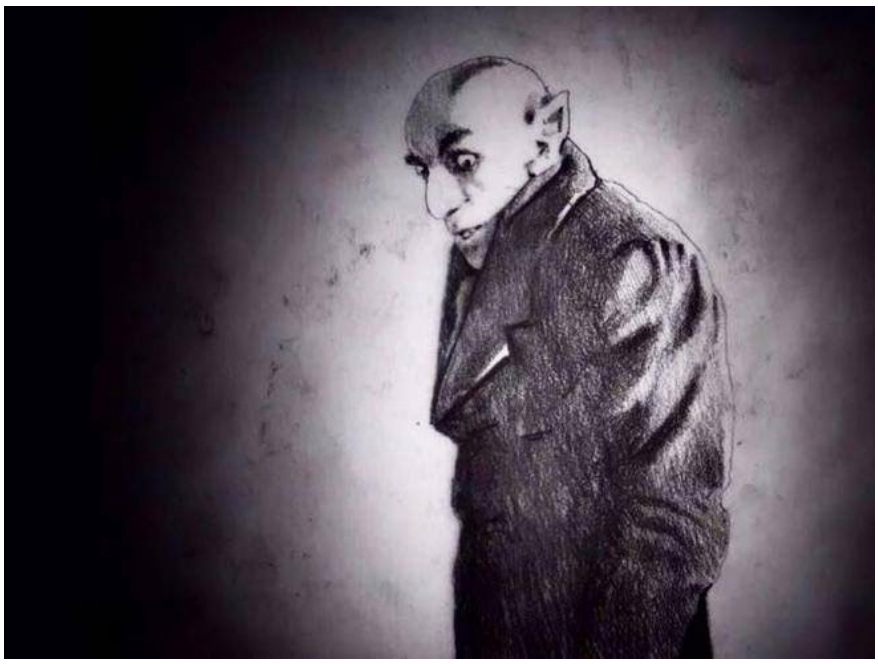
#RomaFF12

Nysferatu

Simphony of a century. (USA, 2017) Regia e soggetto di Andrea Mastrovito. Tratto da Nosferatu – Eine Simphonie des Grauens (1922) di F.W. Murnau

Nino Genovese

Il primo fu Friedrich Wilhelm Murnau che, nel 1922, pensò di trarre un film dal romanzo *Dracula* dell'irlandese Bram Stoker, che, uscito nel 1897, aveva avuto un immenso successo per le sue atmosfere cupe e per il senso di orrore e di minaccia che incombe sui protagonisti. Infatti, era logico e naturale che il cinema - sempre sensibile nei confronti di questi temi, tipici, oltretutto, del nuovo movimento dell'Espressionismo tedesco – vi si volesse accostare. Ma i diritti d'autore per la cessione del romanzo erano troppo elevati, e così Murnau aguzzò l'ingegno , inventandosi un personaggio che, invece di Dracula, divenne il Conte Orlok, alias "Nosferatu" (che, in rumeno, significa "Non spirato", Non morto"). La particolare caratterizzazione del vampiro, rimasta nell'immaginario collettivo della gente (forse più di altri vampiri successivi), fu affidata ad un attore sapientemente truccato, inquietante per il suo aspetto fisico, per il cranio calvo e rotondo, il volto scarno e terrificante, con le unghie lunghissime e i denti appuntiti, tali da fargli assumere le sembianze quasi di un ratto (e si sa che i topi erano considerati i portatori della peste). Si trattava di un certo Max Schreck (che allora non si sapeva chi fosse, ma si pensava a uno pseudonimo, dato che il suo nome, in tedesco, significa "Massimo Orrore"), il cui aspetto e le cui singolari abitudini fecero nascere intorno al film una vera e propria leggenda: si disse che l'attore che interpretava Nosferatu non esistesse (ma che fosse lo stesso Murnau travestito) o, ancor più, che si trattasse di un vero vampiro, scovato dal regista nella zona dei Carpazi: leggenda alimentata dal fatto che l'attore non voleva venissero effettuate le riprese in pieno giorno, ma solo all'imbrunire, e che durante la lavorazione capitarono delle morti misteriose. In realtà, si trattava di un vero attore, prevalentemente teatrale (ma aveva recitato anche in qualche film), il cui nome - strana coincidenza o ironia della sorte! - era davvero Max Schreck. L'alone di mistero che circolò attorno al film rimase nel corso del tempo perché – si sa – le leggende piacciono e prendono piede proprio per l'aura particolare che le circonda e che esse implicano; ed infatti, proprio basandosi su questa leggenda, nel 2000, il regista E. Elias Merhige ha tratto un film dal titolo *L'Ombra del Vampiro*, in cui immagina che l'attore che interpreta Nosferatu sia davvero un vampiro assetato di sangue. Poi venne il primo Dracula e ne seguirono tanti altri (circa 160), interpretati da personaggi come Bela Lugosi, Lon Chaney jr., Christopher Lee, Gary Oldman (nel film di F.F.Coppola), e così via. Invece, il nome di Nosferatu e il suo aspetto terrificante sono rimasti solo nel film che, nel 1979, Werner Herzog ha dedicato alla figura del celebre vampiro (*Nosferatu - Il principe della Notte*), cui ha prestato il suo volto scavato e allucinato Klaus Kisnski, che conferisce al personaggio fascino e mistero, gli stessi elementi dominanti nel capolavoro dell'Espressionismo tedesco di Murnau. Ora, ad esso si è ispirato Andrea Mastrovito (artista nativo di Bergamo, che vive e lavora negli Stati Uniti), che ha realizzato - in collaborazione con l'organizzzazione No Profit "More Art" di New York , fondata nel 2004 da Micaela Martegani - un film di animazione dal titolo *NYsferatu - Symphony of a Century*, laddove la NY iniziale sta per New York. Infatti, Dracula, il famoso vampiro di Stoker, che nella caratterizzazione che ne fa Murnau diviene il Conte Orlok, si trova nella New York di oggi, ridisegnato a mano, "frame" per "frame", attraverso un lavoro durato circa tre anni e 35.000 disegni realizzati da Mastrovito insieme con una squadra di dodici assistenti, che si sono avvalsi della tecnica del "rotoscoping" (una tecnica d'animazione in cui il disegnatore ricalca i fotogrammi di scene reali girate con la telecamera, dando alle scene un effetto fluido e "tremolante", tipico dei film muti, anche se, in qualche caso, risulta forse troppo accentuato). Mentre i vari personaggi indossano i costumi ottocenteschi e ripetono gesti, espressioni, movimenti uguali a quelli del film originale, di cui sono riprodotte anche le sequenze più celebri, essi, però, sono catapultati in epoca moderna, per cui varia completamente il contesto ambientale: la Transilvania diventa la Siria in guerra, fra droni, battaglie e bombardamenti, mentre Brema è sostituita da New York e da altre immagini dell'America contemporanea. Ne viene fuori un film "particolare", molto "originale", che diviene una metafora dei nostri tempi così convulsi e tormentati, capaci di generare mostri reali peggiori del lugubre vampiro. Il quale assume un duplice significato: da un lato, mentre si aggira per le strade di Manhattan, richiama immediatamente la minaccia terroristica che, da molto tempo, incombe sulla città; dall'altro, nel momento in cui, solo e sperduto, con unico avere la sua bara, trova rifugio ad Ellis Island (storico luogo di raccolta e smistamento degli immigrati), diventa chiara metafora dell'immigrazione e della fuga verso una vita migliore e verso la libertà, conculcata dal capitalismo e dallo strapotere della finanza; non solo: non è forse vero che gli immigrati sono stati anche accusati di portare delle malattie, così come i topi che si trovano sulla nave di Nosferatu hanno portato la peste?!? Il film - senza dialoghi, ma con le didascalie tipiche dell'epoca del muto e con le musiche originali di Simone Giuliani – è stato presentato, come anteprima europea ed "Evento Speciale", alla "Festa del Cinema" di Roma, alla presenza del regista e di tutti i disegnatori, con l'accompagnamento al pianoforte dello stesso Simone Giuliani e con la voce dell'artista siriana Bisan Toren, ottenendo un grande e meritato successo.



Il film del bergamasco Andrea Mastrovito un mix tra film, fumetto e musica, in prima europea alla Festa del Cinema di Roma

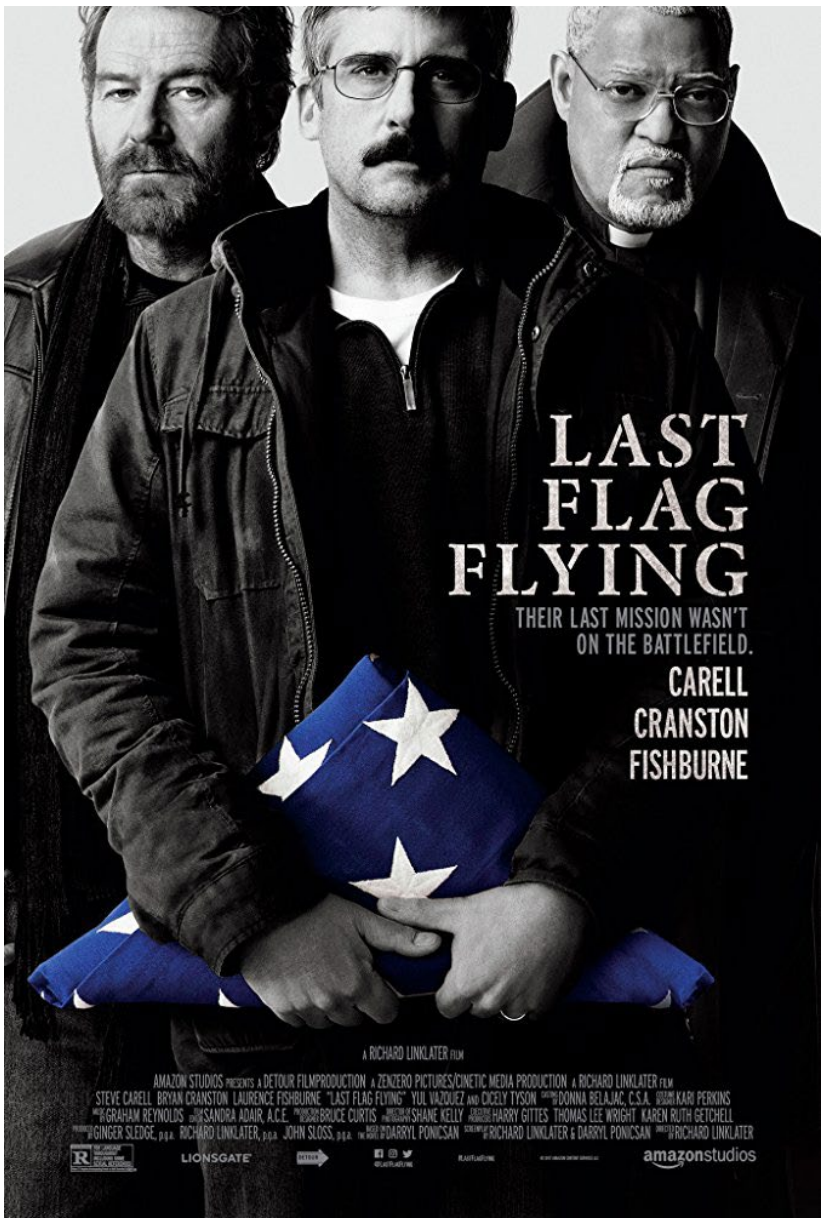
Nino Genovese

#RomaFF12

Last Flag Flying

Andrea Fabriziani

Nel film di Richard Linklater, *Last Flag Flying*, presentato all'ultima Festa del Cinema di Roma, ancora una volta ci ritroviamo davanti al peso del tempo che passa e a come questo scolpisca le esistenze. Il film è tratto dal romanzo omonimo (2005) di Darryl Ponicsan, già autore di *L'ultima corvè* (in originale *The last detail*, pubblicato nel 1970), adattato sullo schermo da Hal Ashby nel 1973 e interpretato da Jack Nicholson. Nonostante l'eredità forte, letteraria e cinematografica, il regista fa suo il progetto, lo avvicina alle sue corde e riesce a realizzare un buon prodotto. Non entusiasmante, a detta di molta critica, ma comunque degno della cinematografia americana più interessante degli ultimi anni, categoria in cui il regista texano sembra rientrare perfettamente. Non è un caso che l'autore di *Boyhood* (2014), film girato nel corso di dodici anni in cui il ragazzo protagonista (interpretato dall'esordiente Ellar Coltrane) era mostrato in tutta la sua umanità più scarna, attraversando l'adolescenza fino a diventare un uomo, riprenda il discorso partendo da un'ellissi temporale che, questa volta, copre trent'anni. Nulla ci è mostrato di quel periodo, di quegli anni che separano i tre protagonisti, Doc (Steve Carell), Sal (Bryan Cranston) e Richard (Lawrence Fishburne), commilitoni durante la guerra in Vietnam. Questa volta, tutto quello che Linklater ci mostrava in *Boyhood* in una dimensione visiva, è invece affidato al racconto orale, alla forza evocativa del verbale. Il tempo si trasforma: passa dall'eterno presente dei dodici anni di adolescenza, che viviamo passo dopo passo insieme al protagonista, a presentarsi ora come memoria, come ricordo distante. Doc, a trent'anni dal suo congedo con disonore e ormai vedovo, perde il suo unico figlio sul fronte mediorientale. L'unico modo per rendere degnamente omaggio al ragazzo sembra essere quello di chiudere ideologicamente un cerchio, di fare i conti col passato e quindi, di farsi accompagnare nel rito di addio dai suoi unici veri amici e di seppellire il ragazzo in uniforme. Di questi due amici però, di cui uno gestisce un pub sulla via del declino e l'altro, dopo aver trovato la vocazione, è diventato un pastore, Doc in realtà ha perso le tracce per anni. Addirittura i due fanno fatica a riconoscerlo all'inizio, per poi iniziare a ricordare il periodo militare, tra momenti ironici e momenti decisamente tragici che portarono alla punizione esemplare di Doc da parte dei vertici dell'esercito. I legami di amicizia, il cameratismo e il loro valore sembrano essere il vero perno del film, frutto di una riflessione esistenziale che Linklater (in molte opere della sua filmografia) rivolge al pubblico attraverso domande fondamentali spesso sottese ma che, alla fine del film, risultano evidenti. In particolare, tali domande sembrano essere rivolte al pubblico americano a cui la storia si rivolge direttamente: la bandiera del titolo è quella a stelle e strisce, ponte tra due generazioni di soldati, posti entrambi di fronte ai dubbi e ai ripensamenti delle guerre ingiuste, e simbolo di una discussione aperta sul significato del dolore e dell'impegno che quegli stessi conflitti procurano. Nonostante l'umanità dei personaggi emerga con forza, dando spessore ai personaggi e ai loro rispettivi interpreti, è nella presenza della retorica americana che il film difetta leggermente. Mentre la categoria dello stereotipo non sembra far parte di quest'opera (il personaggio di Cranston ha dei tratti che abbiamo già visto tante volte, ma questo non basta per non apprezzarlo), i rimandi continui a come la guerra del Vietnam abbia segnato le anime dei protagonisti sono forse il difetto di forma del film. Le ingiustizie vissute, alle azioni deprecabili che si svolgevano tra i ranghi, al dolore per la perdita dei compagni d'armi e questo ideale cerchio che si chiude con il dolore per un nuovo lutto causato dalle stesse motivazioni, Imprescindibile, nell'economia della storia, un legame solido con questi temi. In fin dei conti, Linklater è comunque un regista americano, tra i più talentuosi e validi del panorama odierno. La sua idea di cinema, cristallina e ben evidenziata sin dai tempi dei suoi esordi con *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books* (1988), *Slacker* (1991) e *La vita è un sogno* (*Dazed and Confused*, 1993), cresciuta poi con la trilogia del tramonto (*Prima dell'alba* del 1995, *Prima del tramonto* del 2004 e *Before Midnight* del 2013) è audace, spesso sperimentale senza tanti orpelli. Questa sua ultima fatica sembra essere più convenzionale, più incasellata in alcuni schemi produttivi tipici del cinema americano (non quello di cassetta, fortunatamente). Il film, per quanto curato e gradevole, nella sua altalena emotiva tra il tragico e il comico, sembra rispondere proprio alla dialettica e alle necessità del cinema statunitense ed è proprio al cuore degli Stati Uniti sembrano rivolgersi certe domande mosse dai suoi film. Ma questo non basta per non apprezzarlo.



Andrea Fabriziani

Wimbledon 1980: la partita di tennis più emozionante della storia

Paola Dei

Presentato in anteprima mondiale alla Festa del Cinema di Roma 2017, dove ha ricevuto il Premio del pubblico BNL, il film di Janus Metz Pedersen dedicato a quella che viene definita la più entusiasmante partita della storia del tennis, ci fa dialogare in maniera dinamica con i due Campioni Internazionali Borg e McEnroe e ci permette di entrare nei loro più intimi desideri stuzzicando l'immaginario collettivo. Sceneggiato dal regista-autore svedese Ronnie Sandhal e interpretato da Sverrir Gudnason, Shia LaBeouf, Stellan Skarsgård, Tuva Novotny, Robert Emms, David Bamber, il film ambientato nel 1980 è un lavoro di montaggio estremamente accurato sia nella parte visiva, sia in quella sonora. Durante la conferenza stampa il regista ci ha detto di aver fatto un grosso lavoro di montaggio per ricreare le immagini del campo e di aver lavorato molto anche sulle parti acustiche diversificando persino il suono della pallina sulla racchetta e sul campo diverso per ognuno dei due campioni. Il ruolo della computergrafica è stato fondamentale, soprattutto se si considera quanto è difficile scrivere la sceneggiatura di una partita che nel film dura mezz'ora senza dover inserire dialoghi. Per i due attori è stato come imparare una danza che hanno provato più volte insieme agli stuntman. "È la rivalità perfetta. Uno gioca dalla linea di fondo, l'altro va sempre a rete." Un thriller psicologico dove le dimensioni spazio-temporali, pur essendo delimitate e circoscritte ad una data precisa, si dilatano fino ad entrare nel persempre dello sport e nella Psicologia di ciascuno di noi per farci scoprire l'importanza di un sogno e il bisogno di essere il primo, condizione che determina uno stato di solitudine sopportabile solo alla luce degli applausi. Che cosa vuoi dal tennis." chiede Lenart Bergelin, l'allenatore e mentore di Borg al grande tennista svedese: "Essere il migliore", "In Svezia?" "No, nel mondo". E a dare la risposta nel film è il figlio di Bjorn, Leo Borg, simile al padre nei tratti somatici e sua goccia d'acqua nell'interpretarne i pensieri più segreti e connotarlo con espressioni indimenticabili. A completare la veridicità emotiva un fantastico Sverrir Gudnason, che, oltre alla somiglianza fisica indiscutibile, come il più efficace rappresentante del metodo Stanislavskij, non ha soltanto interpretato il ruolo di Borg ma ne ha colto persino le contratture del volto e gli sguardi glaciali che hanno caratterizzato la personalità del campione soprannominato ghiaccio, il gentleman che non si permetteva mai di esprimere una sola emozione, in contrapposizione, ma neppure troppo, con John McEnroe, restio anch'esso a mostrare le emozioni ma molto avvezzo ad esprimere la rabbia. "La domanda idiota. Rispondi dalla domanda. La palla ha toccato la riga". urla un ispirato Shia LaBeouf all'arbitro mentre i muscoli si contraggono e le reazioni fisiche diventano tanto vere da coinvolgerci empaticamente e realizzare pienamente la funzione estetica del Cinema. Più noti come *Fire and Ice* i due tennisti hanno sempre avuto in comune molto di più di quanto apparentemente sembrerebbe. Entrambi animati dalla voglia di essere i migliori, entrambi disposti a dare tutto di se stessi sul campo, entrambi capaci di calcolare al millimetro ogni singolo colpo e provare sensazioni tanto forti da considerare ogni partita una metafora della vita. La motivazione che ha spinto il regista a raccontare questa parte della storia dello sport ce l'ha riferita lui stesso:"-Non mi interessava più di tanto parlare di sport. Ho voluto esplorare fino in fondo quanto gli esseri umani siano pronti a spingersi. Quando è che la fama equivale all'amore e qual'è il confine fra il sogno e l'illusione. Questo film ci dice chi siamo, questo film vuole andare a fondo di tematiche sostanziali della vita attraverso due uomini che sembrano uno opposto all'altro ma che condividono una sorta di dolore esistenziale che mi ha portato a interrogarmi sulla loro identità. Ho anche voluto tratteggiare il ritratto delle due società dalle quali provenivano i campioni, quella svedese dove tutti devono essere uguali e non primeggiare e quella americana dove il successo dipende invece dall'individualismo". Il cineasta ha confessato anche di esser stato condizionato a realizzare questo film da Tom Hanks in Forrest Gump, quando gioca a Ping pong in una partita. Le difficoltà di comunicazione dei due campioni capaci di esprimersi maggiormente solo sul campo, hanno certo qualcosa in comune con il protagonista del film diretto da Robert Zemeckis. Pochi sanno che all'inizio della sua carriera, da ragazzino, anche Borg aveva un carattere irascibile, fin quando il suo mentore e grande amico gli insegnò che tutto ciò che aveva dentro doveva buttarlo sul campo."Tutta la tua rabbia, la paura, l'angoscia che stai provando mettile in ogni singolo colpo. È qui Bjorn, è qui". Dice Lenart a Borg indicando la sua testa. Il padre di McEnroe, padre padrone con aspettative quasi impossibili, determina la rabbia del figlio che sembra dare il meglio di se quando si trova sotto pressione. Ma l'urlo di Munch metaforicamente è presente in ognuno di loro ed è determinato dalla loro intensità pari alla loro solitudine. Janus Metz ha raccontato che quando ha detto a Borg e McEnroe del film che stava realizzando, il primo è rimasto quasi muto di fronte alla notizia, ma poco dopo ha fatto telefonare dal figlio per chiedere al regista di interpretare la parte di lui da ragazzino. È andato inoltre alla prima del film è lo ha applaudito, McEnroe al contrario è stato meno coinvolto ed ha riferito che lui non ha mai fatto quelle cose da pivello, ma ha fatto molto di peggio. "Occorreva la giusta distanza da quell'evento per far decantare tutte le emozioni e fare un film credibile, adesso è il momento". Il merito del regista è quello di averci appassionato fin dai primi fotogrammi mescolando amore, paura, passione, sport, desideri, sogni di due vite che si intrecciano con le nostre mettendo in luce debolezze e punti di forza. Lo sguardo del mondo intero affonda in quelle immagini mentre una voce fuoricampo recita: "Ed ora il mondo intero attende che questi due fuoriclasse scendano sul campo come due gladiatori".

Paola Dei

#RomaFF12

La poetica delle immagini di Xavier Dolan

Silvia Lorusso

Se è vero che ogni arte ne ha conosciuto uno – dalla musica classica di Mozart all'arte pittorica e alle scoperte scientifiche di Leonardo da Vinci – anche la Settima Arte ha trovato il suo *enfant prodige*. Si tratta di un giovanissimo canadese che dall'età di 19 anni ha dato prova di una singolare sensibilità e forza vitale esprimendosi attraverso un cinema spontaneo, eccentrico, libero, passionale, vivo. Xavier Dolan, invitato a tenere una master class alla Festa del Cinema di Roma il 27 ottobre scorso, ha raccontato la sua esperienza di regista quasi come una casualità nata dall'urgente bisogno, comune a tanti giovani, di lavorare e dal desiderio di recitare. Praticamente estraneo al mondo del cinema, senza aver alcuna preparazione né conoscenza dei grandi classici né della storia della cinematografia, Xavier dimostra la sua innata e libera personalità artistica sin dal principio, a 16 anni scrive la prima sceneggiatura di *J'ai tué ma mere*, film che ritrae un rapporto conflittuale tra una madre, Chantale e un figlio, un sedicenne omosessuale, Hubert, interpretato dallo stesso Xavier, che rifiutano completamente il dialogo reciproco restando nell'incomprensione. Il ritratto di un rapporto travagliato, al tempo stesso ostile ed edipico tra madre e figlio, si ritrova in *Mommy*, in cui Diane e Steve non hanno la forza per reggere il peso del loro rapporto solo con l'amore. Il giovane regista dimostra di essere affascinato dalle figure femminili, che raffigura come insieme estremamente forti e tragicamente vulnerabili, tanto da non riuscire a trattenere con sé ciò che amano di più. Malgrado lui insista, come ha ribadito a Roma, sul senso dominante che la narrazione riveste nel suo cinema, a noi, innamorati spettatori, non sfugge l'eccezionale maestria nel saper trasformare il racconto in una visione che rende ogni volta l'immagine principale protagonista dei suoi film. Sono gli stessi fotogrammi a dipingere la problematicità intrinseca dei rapporti umani, in cui le incongruenze, le insicurezze, gli istinti e le forti passioni spingono i suoi personaggi a soffrire e tuttavia ad amare la vita, nonostante sembra non essere mai dalla loro parte. Sin dall'esordio è evidente che l'arte della visione e il linguaggio delle immagini gli appartengono in un modo che non è esagerato definire unico e autentico e soprattutto quasi come un gesto naturale, che giunge senza sforzo, puramente istintuale. Nell'incontro romano col suo pubblico ne svela un aspetto spesso considerato banale: "Inizi che sei fasullo e poi diventi reale. Il furto artistico è naturale. Ripeti delle idee finché non ti ritrovi in queste e le fai tue. Non sai chi sei finché non crei qualcosa col tuo cuore". La concentrazione della cinepresa sul volto dei suoi perfetti protagonisti, la messa a fuoco sui dettagli, piani sequenza e dialoghi che si fondano sull'incomprensione e sull'incomunicabilità umana, colonne sonore emozionanti, che vanno dagli *Oasis* a *Tchaikovsky*, tonalità di colori intense che sprigionano energia, una fotografia originale e totalmente consapevole delle potenzialità dell'immagine: questo è il cinema fresco e scioccante di Xavier Dolan. In questo modo egli riesce a fare della banalità della nostra quotidianità un capolavoro, cogliendo il significato di ogni minimo gesto o sguardo, a rendere così palpabile ogni sfaccettatura dell'animo umano - vulnerabilità, dolore, mancanza, perdita - e al tempo stesso a indurre lo spettatore a mettersi continuamente in discussione come fanno i suoi protagonisti. Xavier afferma: "I miei personaggi portano nel cuore una speranza e lottano per essere quello che sono. La società fa sì che le altre persone vengano messe di fronte alla loro falsità e ai loro fallimenti. Alcuni però continuano a crederci: essi sono sognatori, guerrieri. Alla fine non si ritrovano, né sono felici, ma non sono mai perdenti, perché non lasciano mai quella speranza." Nonostante su questi invincibili sognatori viga un apparentemente irrisolvibile analfabetismo sentimentale, essi riescono a trasmettere una straordinaria forza interiore attraverso una poetica visiva fatta di luci e ombre. Nel mondo di Dolan sguardi e silenzi compongono là dove le parole paradossalmente scompongono e rendono sempre più distanti. Il suo cinema è anche e soprattutto, una sorta di *pornografia della diversità* poiché questi incredibili personaggi si fanno portavoce di un'umanità che viene messa da parte da una società che ne reprime la libertà di essere se stessi, essi sono "persone che cercano di trovare un loro spazio anche se sono nate come diverse, emarginate: a volte ci riescono, ma è sempre colpa della vita, mai loro". Come *Laurence* (*Anyways*), il suo personaggio che senza dubbio incarna in modo più evidente questa marginalità e questa differenza avvertita nel suo stesso corpo e nel rapporto con la donna che ama, ma che tuttavia esprime una forza disarmante capace di avviare una radicale rivoluzione esistenziale. "I miei film sono nati spesso dal dolore", afferma Xavier, che proprio dal dolore è riuscito a trarre un'incredibile forza vitale e a trasmetterla attraverso la cinepresa, donandoci un cinema che è un pianto strozzato, un pugno nello stomaco, ma anche un inno alla libertà, un grido di gioia, una corsa nel vento, come ci ricorda l'immagine incancellabile di *Mommy* in cui Steve si abbandona al vento sul suo skate sotto le note di *Wonderwall*.

Steve in "Mommy" (2014) di Xavier Dolan

Xavier Dolan

Silvia Lorusso

Cinemanchìo. Progetto per l'accessibilità culturale e per l'inclusione sociale

Stefano Pierpaoli

Alla 12° edizione della Festa del Cinema di Roma si è svolta, promossa da Cinemanchìo, una tappa importante del percorso di avvicinamento tra cinema e tematiche dell'accessibilità. Un parterre ben distribuito e competente ha trasmesso sensibilità e desiderio di sviluppo ai rappresentanti delle associazioni delle persone disabili presenti allo Spazio Roma Lazio Film Commission. Dopo la proiezione di un breve estratto con audiodescrizione e sottotitoli di "Come Dio Comanda" di G. Salvatores per mostrare la funzionalità di questi strumenti di accesso è intervenuta Laura Raffaeli, Presidente di Blindsight Project Onlus e parte dello staff di Cinemanchìo che ha descritto in quanto donna divenuta cieca e parzialmente sorda a causa di un incidente, l'importanza dell'esperienza cinematografica perché, ha sottolineato la Raffaeli: "tagliarci fuori dalla tv e dal cinema significa escluderci da una grande parte di quell'offerta culturale che ogni anno abbiamo in Italia". Di particolare rilievo è stata la presenza di Bruno Zambardino della DG Cinema del MIBACT. Con il suo intervento ha manifestato l'attenzione da parte della DG Cinema verso le tematiche dell'accessibilità. Oltre a ricordare che grazie all'intervento di Cinemanchìo è stato inserito nei prossimi bandi il vincolo della resa accessibile ha voluto precisare che l'accessibilità deve essere realizzata a monte da parte dei produttori e dei distributori. Rita Borioni, Consigliera d'Amministrazione RAI, ha posto l'accento sulla necessità di abbattere tutte quelle barriere che rischiano di creare i presupposti di una "cultura negata" che non colpisce solo le persone disabili ma riguarda tutta la popolazione. Al termine del suo intervento ha aggiunto un altro ambito di cui l'argomento accesso dovrà arricchirsi, quello cioè legato alla sottotitolazione al cinema per gli immigrati come strumento prioritario di integrazione. Il momento in qualche modo centrale della tavola rotonda si è vissuto grazie alle parole di Roberto Perpignani, montatore tra l'altro del film dei Fratelli Taviani che alla Festa del Cinema è stata opera completamente accessibile per i disabili sensoriali. Perpignani ha raccontato di una persona cieca che era stato capace di percepire e assimilare il senso di un film con un'acutezza che lo aveva sorpreso. Interessante e suggestiva la spiegazione di questo che il grande montatore ne ha saputo dare: "Avveniva evidentemente perché la nostra intelligenza è molto ampia e dotata. Quando dico che il cinema, diciamo semplicemente dall'inizio del '900 fino a tutti gli anni '80 ha continuato a evolvere, rinnovare il linguaggio e le possibilità articolative. Sono tanti anni che ormai anche il grande cinema continua a vivere di quei patrimoni sedimentati e costantemente in movimento in evoluzione, però c'è un qualche cosa che non si fa più, non si chiede alla nostra elaborazione di essere coraggiosa, di indagare, di produrre del nuovo e di produrre sostanzialmente un qualche cosa che abbia a che fare con le nostre attitudini spontanee che sono lì sopite, che aspettano di essere rimesse in gioco perché, penso che tutto quello che noi impariamo in genere sostanzialmente lascia da parte una grande quantità di nostre altre possibilità e attitudini e possibilità espressive". Alberto Simone, regista e rappresentante dell'Associazione 100 Autori, ha portato la testimonianza del sostegno da parte degli autori e ha messo in risalto l'aspetto dell'esperienza emozionale che deve scaturire dalla visione di un film e l'importanza del

Nelle due foto, panoramica dei relatori con interprete lis (foto di Fulvia Bernacca)

poterla condividere in una sala cinematografica. Forte anche il richiamo all'attività dei legislatori e quindi delle Istituzioni affinchè si proceda nella giusta direzione. La terza parte dell'incontro è stata aperta da Valeria Cotura, laureata in Storia del Cinema, sorda dalla nascita e parte dello staff di Cinemanchìo oltre che dirigente di FIADDA Onlus. Nelle sue parole la frustrazione per un'attesa che dura da troppi anni e che costringe lei e tante altre persone sorde a vedere soli film stranieri sottotitolati in Italiano, cosa possibile sempre meno a Roma ma praticamente assente nella maggior parte delle città italiane. Gli ultimi due interventi sono stati quelli di Giorgio Ferrero di ANEC e Marco Asunis di FICC. Ferrero ha sollecitato concretezza mettendo a disposizione del progetto Cinemanchìo le sale del

Lazio. Marco Asunis ha confermato che la FICC, da lui presieduta, è compartecipe e culturalmente coinvolta nel progetto e ha ribadito il ruolo dei circoli del cinema come elemento aggregante di impulso nell'intervento culturale e sociale sul territorio. In sala erano presenti Francesca Medolago e Giulio Mezzanotte di ANICA che hanno annunciato un tavolo di confronto da istituirsi a breve che metta in collegamento i produttori, i distributori e le società tecniche con Cinemanchìo e per lavorare sul modello di sistema che renda normale l'accessibilità in Italia. Presenti all'incontro alcuni presidenti e rappresentanti delle più importanti associazioni italiane della disabilità sensoriale e cognitiva. Ricordiamo Benedetta De Martis, Presidente dell'ANGSA, Roberto Speziale Presidente dell'ANFFAS, Francesco Fratta responsabile culturale della UICI, Antonio Cotura Presidente della FIADDA, Pamela Pompei Consigliera della FIRST, Rosario De Caro Consigliere dell'Ente Nazionale Sordi provinciale e il Prof. Carlo Hanau dell'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia. **Diari di Cineclub**, media partner di Cinemanchìo, era rappresentato da Angelo Tantaro. Numerosi e stimolanti gli spunti che questo appuntamento ha saputo generare in un clima di straordinaria sintonia che lascia ben presagire sugli esiti del tavolo di lavoro in ANICA. Sarà in quella sede che verranno verificate volontà e opportunità da parte del mondo del cinema per mettere in atto un grande processo nazionale di inclusione culturale e restituire al luogo cinema una centralità nell'intervento sociale che sta purtroppo progressivamente smarrendo nel corso degli anni. Una centralità che consentirà al cinema indipendente, agli esercenti delle sale di quartiere e a tutta la filiera di recuperare terreno e riprendersi lo spazio che merita.

Stefano Pierpaoli
Coordinamento Cinemanchìo
info@cinemanchio.it
www.cinemanchio.it

Diari di Cineclub - Media Partner

#RomaFF12

Al film C'est la vie! di Eric Toledano, Olivier Nakache il premio Diari di Cineclub alla Festa del Cinema di Roma. Menzione speciale ai film: Prendre le large di Gaël Morel e Tomorrow and thereafter di Noémie Lvovsky

12. Festa del Cinema di Roma | 24 Ottobre - 5 Novembre 2017

Premio Diari di Cineclub

La Giuria del Premio **Diari di Cineclub** – periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica, seconda edizione, composta da: Ugo Baistrocchi (presidente), rappresentante dei lavoratori MiBACT; Angelo Tantaro, direttore di **Diari di Cineclub**; Anna Maria Stramondo, funzionario pubblico; Masullo Catello, critico cinematografico; Mario Patanè, organizzatore di eventi culturali; Maria Caprasecca, redazione **Diari di Cineclub**; Nino Genovese, critico cinematografico e storico del cinema; Paola Dei, psicologa dell'Arte del Cinema; Sergej Sozzo, direttore Sentieri Selvaggi Magazine; Simone Emiliani, supervisore editoriale Sentieri selvaggi; riunitasi sabato 4 novembre ore 15 presso la sede della Festa al Villaggio del Cinema, Viale P. de Coubertin, ha attribuito il Premio **Diari di Cineclub** al film:

C'est la vie!

di Eric Toledano, Olivier Nakache (selezione ufficiale)

Una commedia italiana alla francese che avrebbe potuto dirigere Ettore Scola. Un film corale orchestrato con ritmi e tempi perfetti dove si racconta la società in tutti i suoi molteplici aspetti: generazionali, razziali, maschili-femminili, sessuali. Un'esprit de finesse che si manifesta anche nella fotografia dove il gioco di figura-sfondo fa emergere alternativamente ora le emozioni, ora i personaggi stessi, ora gli ambienti creando atmosfere degne della comédie francese.

Ha inoltre assegnato le seguenti menzioni speciali:

Prendre le large

di Gaël Morel (selezione ufficiale)

Il film è un esempio di cinema che racconta la realtà, in cui la Sandrine Bonnaire di "Senza tetto né legge", ragazza libera, anarchica e perciò emarginata da una società conformista, interpreta, trent'anni dopo, l'operaia di una società capitalista neofeudale che emargina anche gli integrati riportandoli, se non reagissero, a condizioni oggettive "sans toit ni loi".

Tomorrow and thereafter

di Noémie Lvovsky (sezione Alice nella città)

La regista e interprete Noemi Llovsky racconta la solitudine è la vitale follia di una madre e di una figlia con un realismo poetico che non nasconde i lati oscuri e malati dei personaggi ma ne evidenzia la visionarietà e immaginazione anticonformiste realizzando un film che coinvolge lo spettatore stimolandone l'empatia.

Circolo del Cinema Cesare Zavattini – Reggio Calabria FICC

I venticinque anni del circolo del cinema nel giro delle opinioni del mondo

Lidia Liotta

Abbiamo varcato la soglia del quarto di secolo. Detto così sembra un lungo percorso e forse in fondo un poco lo è. Nell'estate del 1992, un gruppo di giovani reggini "resistenti" e appassionati - con un passato nel circolo del cinema che a Reggio c'era già dagli anni '60 - fondarono un nuovo circolo del cinema, tra lo scetticismo dei più, aderendo alla FICC. L'intento era quello di costruire più percorsi attraverso il cinema, senza distinzioni. Più percorsi che fossero adatti, di volta in volta, a interpretare il presente, nel quale siamo immersi e che ci condiziona. Abbiamo avuto sempre - o almeno ci abbiamo provato - uno sguardo anomalo sul cinema, senza badare alle mode o alle scelte delle maggioranze, seguendo un nostro percorso che ci ha condotto ad ottenere a poco a poco la fiducia di molte persone, della cui curiosità siamo grati. Provando a sintetizzare abbiamo sempre attribuito ad ogni singola proiezione, anche le meno frequentate - perché di meno importanti non ce ne sono state, non le avremmo fatte se le avessimo ritenute tali - un momento di rilievo per ciascuno di noi, facendo nostra l'affermazione di Jean Epstein *"Lo schermo generalizza e determina. Non si tratta di una sera, ma della sera, e la vostra ne fa parte"*, che sintetizza l'essenza di un cineforum, perché la proiezione di un film non è un banale evento, ma qualcosa che deve servire a produrre un mutamento nella vita di ciascuno e in quella collettiva. In questi anni abbiamo cercato caparbiamente e abbiamo avuto il piacere di trovare molti compagni di strada, molte persone e sodalizi culturali e anche - più raramente - istituzionali. In questi anni il Circolo "Zavattini" ha organizzato di tutto, rassegne per giovani, rassegne tematiche con altre associazioni, seminari, omaggi a grandi autori italiani e internazionali, oltre alla rassegna che si svolge ogni anno in tre-quattro mesi e che vede associarsi in media circa 700 persone. Ma anche l'indimenticabile "Festival Internazionale dei Circoli del Cinema" della FICC, l'evento internazionale di cinema più importante che Reggio abbia mai avuto - sia per qualità di presenze, che per numero di Paesi coinvolti e articoli che la stampa internazionale gli ha dedicato - che ha fatto conoscere in Italia, e in alcuni casi in Europa, autori come Kamaran Shirdel, il grande documentarista iraniano del quale a Reggio fu presentata la prima retrospettiva europea, o Ildiko Enyedi, a cui è stato dedicato il primo omaggio internazionale. Abbiamo sempre ritrovato nel nostro passato il senso profondo del rinnovamento. Abbiamo sempre rispettato la tradizione nel migliore modo possibile: tradendola. In questo tradimento, continuo e consapevole, il senso del rinnovamento, della ricerca di forme e suggestioni differenti e il rispetto di un passato che altrimenti diventerebbe inadeguato, con l'intento di fare del Circolo "Zavattini" un luogo differente da ogni altro, nel quale non si abbia paura come organizzatori e come pubblico di inventare percorsi. Un luogo che sia esclusivo, ma non perché ristretto a pochi, quanto piuttosto per i suoi contenuti che come sempre devono essere popolari, ma senza cedere alla qualità. E così con "Visioni di cine(ma) indipendente" dal 2013 ci siamo permessi il lusso di osare, di sperimentare, di guardare al presente e al futuro e, insieme, al passato, perché non ci stancheremo mai di dire che il nostro presente sarebbe meglio compreso se ci guardassimo un po' indietro, se dessimo valore alla nostra memoria, se la storia, finalmente, potesse significare qualcosa. Un "contenitore" in cui si confrontano esperienze, si raccontano culture, si leggono storie, si parla di cinema e di immagine, in una prospettiva personale, ma aperta alla socialità cui l'immagine è sempre finalizzata. Un luogo in cui i giovani filmakers possono offrire le loro immagini senza rete protettiva, ma anche dove si mettono a confronto le esperienze dei cineasti più anziani con quelle dei più giovani, per individuare linee di continuità scandagliando tra le pieghe di quella cinematografia italiana che si manifesta per lampi, per illuminanti trasversalità. Non è "eredità", ma qualcosa di differente, quella continuità artistica che si rivela in alcune linee trasversali della produzione, quel lavoro proficuo che dai cineasti più maturi prosegue per tracce, magari asimmetriche e non perfettamente coincidenti, nelle nuove generazioni che affollano numerose gli schermi delle segrete rassegne o dei festival in cui si consuma il rito collettivo della visione. Ma dopo 25 anni di attività bene o male ci si interroga, nel compilare un bilancio, di quanto la presenza di una associazione come lo "Zavattini" abbia pesato nella vita collettiva di una città contraddittoria come Reggio Calabria. Per quanto riguarda il nostro piccolo angolo di mondo, le cose, infatti, non vanno affatto bene. Ciò che si ascolta di musica e ciò a cui si assiste di spettacoli teatrali è purtroppo una meteora e si fonda esclusivamente sulla voglia assidua di pochi che con molta fatica mettono in piedi brevi rassegne. Quanto al cinema, le cose vanno altrettanto male. Non vi è ombra di una politica culturale istituzionale. Non vi è luogo che sia stato messo a disposizione di chi da anni combatte e fatica senza lucro alcuno, rimettendoci di proprio, dove dare la possibilità, senza alcuna ricompensa economica, ma solo la disponibilità dei servizi, ai ragazzi, ai più giovani, ai cittadini, di un'offerta audio visuale che possa essere utile, secondo i criteri enunciati, all'intera collettività. Eppure non è difficile immaginare che un cinema, un teatro, una sala per la musica, una biblioteca, una pinacoteca, un centro sociale di aggregazione nel quale fare crescere i più giovani indirizzandoli verso la scoperta dei piaceri della pratica culturale, costituirebbe un valore aggiunto non monetizzabile, ma immensamente proficuo di risultati futuri, un presidio di democrazia e di legalità. Un mantra che accompagna da sempre il nostro operare in città è quello della lotta all'illegalità purtroppo quotidiana e dilagante. Pensiamo, da sempre, con buona pace di chi si affida esclusivamente alla forza di una repressione vanamente sanzionatoria, che l'illegalità si combatta anche attraverso una pratica, altrettanto quotidiana e diffusa, della cultura. È proprio l'industria culturale, praticata con sapienza e competenza, ad offrire, oltre agli effetti calmieranti su comportamenti che tanto incidono negativamente sulla collettività, anche e soprattutto opportunità di rilancio economico di un territorio con conseguenze positive che a macchia d'olio vanno ad incidere

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

su una più generale condizione di benessere. Gettare lo sguardo al futuro e non al contingente avendo il coraggio di scelte e decisioni che segnino la rottura con il passato, è impegno arduo, ma non impossibile, la storia lo dimostra costantemente. Ma tutto ciò non ci sembra di averlo vissuto in questi ultimi anni. Nonostante il bilancio scoraggiante di una città che dire distratta è poco, lo "Zavattini" continua a navigare in questo mare tempestoso. Ma per queste ragioni, spesso, è difficile trovare un senso in quello che si fa. Noi, nonostante tutto proviamo a trovarlo nelle nostre esclusive forze, senza dovere ringraziare nessuno. Ma ringraziamo chi ci rivolge frasi di incoraggiamento, quelle che ci vengono dalle persone che ci seguono, dalle parole che ascoltiamo all'uscita della proiezioni, da quelle che più direttamente ci aiutano a capire quanto l'aggre-

gazione sia utile e il confronto sia necessario al di là di ogni social network e delle amicizie virtuali. Ancora di più oggi, nell'era di Netflix che ci vorrebbe costringere a ridurre il buon cinema a pochi pollici nel chiuso delle nostre case, impedendoci di pensare ancora *bigger than life* come i grandi registi nel creare le loro opere. È solo questo davvero che ci permette di continuare a desiderare, e con "leggerezza calviniana" a proseguire anno dopo anno il nostro cammino, senza crearsi alibi, ma osando, come fece il gruppo fondatore del Circolo del Cinema Cesare Zavattini 25 anni fa. La durata di un'associazione culturale, infatti, ha sempre a che vedere con il concetto di resistenza, che va coniugato ad una politica culturale che sappia essere proposta di conoscenza e di diffusione della conoscenza, che tanto più renderà partecipi al "giro delle opinioni del mondo" - per usare la celebre definizione proprio di Cesare Zavattini - tanto più efficace ed utile per la società tutta sarà stato il lavoro culturale di un circolo del cinema. Ed è per questo che, per festeggiare insieme i nostri primi 25 anni, vogliamo farvi un regalo: grazie alla collaborazione con Strade Bianche (www.stradebianchelibri.com), sul nostro sito web www.circolozavattini.it potrete scaricare liberamente il pdf de "Il lavoro culturale" di Luciano Bianciardi (1957), un racconto che è una riflessione sulla nostra identità, un richiamo alla nostra storia.

Lidia Liotta

Direttivo del Circolo del Cinema "Cesare Zavattini" di Reggio Calabria
via Demetrio Tripepi 110
89125 Reggio Calabria - Tel. 328.2733792
info@circolozavattini.it

L'Antologia di poeti contemporanei di Daniela Marcheschi

L'incipit di "Antologia di poeti contemporanei. Tradizione e innovazione in Italia." (Mursia) di Daniela Marcheschi si apre con un interrogativo e una risposta che anticipa il metodo e l'esegesi adottati dalla curatrice. Leggiamo, infatti: "Perché allestire oggi un'antologia della poesia contemporanea? Perché, per fare letteratura, è indispensabile continuare a inventarla, crearla e ricrearla ogni giorno e, per dare un contributo anche piccolo alla creazione di una nuova letteratura, è necessario fare costantemente il punto della situazione, dello stato dell'arte." Dunque, in questa fondamentale introduzione della Marcheschi, che si riconferma un critico rigoroso, ma capace di rivolgersi a un pubblico non esclusivamente di esperti, scopriamo sia le poetiche degli autori antologizzati, ma pure quanto le trasformazioni culturali, economiche, tecnologiche abbiano influito sulla possibilità di espressione di chi si è impegnato nel campo di tale genere letterario. Si chiarifica, intanto, il complesso "tirocinio" da percorrere nel processo di creazione di questa arte. Ancora, reggono, infatti, i luoghi comuni di una certa cultura romantica e decadente legata a concetti vaghi come "ispirazione" o "sensibilità". La poesia è, invece, tecnica e arte della parola, per cui, come afferma Daniela Marcheschi, "si fonda su precisi statuti per divenire espressione e anche conoscenza." A questo punto, i termini del sottotitolo del libro "tradizione e innovazione" rispondono allo stesso paradigma della sperimentazione, intesa come impegno continuo nel confrontarsi con gli autori del passato per giungere a sintesi, trasgressioni, mutazioni che, nelle tecniche e nei contenuti, rispondano alla costruzione culturale del presente. Ma non basta questa riflessione per comporre una adeguata analisi dello "stato dell'arte" della poesia. È necessario capire se, come e quanto sia possibile la diffusione di questo genere letterario. In questo momento storico, poi, la cultura in Italia è trattata con incosciente superficialità e la poesia ne subisce le conseguenze maggiormente deleterie. Inoltre, la sofferta crisi dell'editoria sembra chiudere quelle possibilità che aveva per diffondersi. Collane e riviste di poesia sono quasi del tutto sparite, in questo ambito rimane qualche nicchia di resistenza, ma il supporto per questa arte latita. Come leggiamo nell'introduzione alla antologia, sembra come nessuno capisca quanto sia necessario sostenere la letteratura e la poesia "nel quadro di una maggiore diffusione della lettura, insegnate di più e meglio per farle amare, per rendere un paese e una cultura migliori." La situazione così precaria della poesia sembra dovuta anche ai grandi cambiamenti tecnologici, i quali, da una parte, offrono la possibilità a tante persone di esprimere la loro passione per essa attraverso blog e social, dall'altra, portano a una grande confusione nel selezionare "voci serie e impegnate da voci meno sorvegliate." In questo contesto la critica, divenuta sui media sempre meno rilevante, non riesce a scrollarsi la veste del servilismo o addirittura del gossip. Di conseguenza, gli stessi autori sembrano rinchiudersi in nicchie autoreferenziali, mentre il confronto, il dibattito servono a capire quali strade estetiche sia meglio percorrere per crescere cuturalmente. È vero, comunque, come molti poeti siano relegati, pur presentando qualità indiscutibili, ai margini del contesto cultural-editoriale, per motivi vari, da atteggiamenti non graditi alla tipologia modaiola dei salotti televisivi o per i contenuti che non vogliono riflettere il mercificato senso comune. Questa antologia ci pare proponga delle scelte assai interessanti, optando per autori assai diversi nelle estetiche, nei contenuti e per generazione. Si tratta di ventuno scrittori, la cui selezione delle opere è introdotta da un percorso biografico e bibliografico per il lettore fondamentale per avvicinarsi ad essi. In questo modo, scopriamo come alcuni autori arrivino alla poesia anche attraversando mondi apparentemente lontani o pubblicando con fatica o trascorrendo una vita riservata, senza "visibilità". Il piacere di questa panoramica artistica, che sicuramente farà scoprire ai lettori qualche sorprendente autore, ci porta a una citazione complessiva, non un mero indice, ma un ringraziamento (anche a chi non c'è più) per il loro impegno culturale e creativo in un'antologia, che è anche "un atto di festa, di gioia della poesia." Dunque, grazie a Pier Luigi Bacchini, Giampiero Neri, Franco Loi, Fernando Bandini, Elio Pecora, Jolanda Insana, Nanni Cagnone, Anna Cascella Luciani, Giorgio Manacorda, Cristina Annino, Maurizio Cucchi, Lino Angiuli, Assunta Finiguerra, Biancamaria Frabotta, Guido Oldani, Roberto Piumini, Maura Del Serra, Amedo Anelli, Margherita Rimi, Antonio Riccardi, Paolo Febbraro.

E.R.

Commento breve a Baarìa (2009) di Giuseppe Tornatore

Roberto Lo Presti

Il film è molto bello, significativo, terribilmente vero nella storia della nostra tanto amata quanto 'schiaffeggiata' terra di Sicilia. Il periodo fascista, richiama e rievoca, per chi non ha vissuto ieri, foto, che i nostri padri, ci hanno lasciato e son posti in biblioteca un pò polverosi. Dovremmo parlare del momento difficilissimo vissuto da tutto il Belpaese... non è facile, raccogliere e riassumere in breve, le ragioni o meno, gli accordi o disaccordi sfociati in una guerra tremenda senza pari. Discutere di *Baarìa*, significa vedere tutto il film, se è il caso più di una volta e fermarsi ad ogni piè sospinto, riflettere sulla storia, sugli accadimenti socio-politici spesso di 'sottobanco', che hanno inciso con solchi pesantissimi, i volti dei grandi lavoratori siciliani, che vivevano pure di stenti e difficoltà. Nelle suggestive, molteplici, variegate e segnate figure, che appaiono per 10 minuti, possiamo, per somma sintesi, asserire che la regia formidabile, muove: con gli occhi e con una sola mano, tutta una sequenza d'immagini, ora sofferte, ora ridenti di giovani: 'I futuri sposi', innamorati e sicuri di una vita decisamente serena, prospera, da amare con tanto rispetto. La dignità delle madri, pur stremate e pallide ma sempre pronte a sollevare, le sofferenze dei figli e nipoti, i 'carusi', le dolci adolescenti, le comari dal balcone, i fiumi di vino nelle feste di famiglia, i gruppi solidali e forti, ancor più rafforzano i durevoli sentimenti di una società ad economia agricola e zootecnica. In tal contesto, inizialmente pacato e ciascuno e di tutti. Il regime fascista dominante regge ed impone comportamenti 'a senso unico', i non fascisti, i dissidenti, i cattolici, il clero oscillante, l'arrogante di turno, la definizione di speranze di politiche nuove...il tutto porta ad un caos spaventoso, irruento, che straccia ogni volto umano, i poderi e le case... Immagini, dicevo, tanto feroci quanto vere, sono compiutamente articolate e rafforzate pur nella polvere che si solleva e cancella pur essa ogni aspetto primitivo del paesaggio; che tuttavia rimane fermo nella dimensione altamente cristiana per la presenza Altissima della chiesa del Paese che emerge nella totale bellezza del barocco siciliano, incancellabile e ricchissima dimensione ornamentale dei nostri cari Padri ...lontani. Ma come concludere tal significativo, toccante, scellerato momento di frattura con la storia di ieri e di oggi, che risente sulla pelle dei figli e nipoti il dolore bruciante nel cuore? Si risente e si rivive puranco, il suono ed lo sconquasso delle case cadenti, dei colpi di fucile, delle fughe sparse pei monti...(In tal istante, certo per storie diverse, pur se il senso rimane, mi vien in mente :'L'addio ai monti' del Grande lineare, si ribalta successivamente, la vita di Manzoni: "Addio, casa natia, dove, sedendo, con un pensiero occulto s'imparò a distinguere dal rumore dei passi.." e poi: "Addio, chiesa, dove l'animo tornò tante volte sereno cantando le lodi del Signore...". Allo stesso modo, là con... la barca, quà col carretto siciliano e con poche masserizie, si và altrove... ma...dove? Dato l'inferno di "men against". Destinazione ignota o di fortuna. E' notevole l'impatto umano e la frattura delle famiglie, ieri unite, oggi assai lontane e distrutte... Nella totale e complessa realtà di ieri, dunque si innesta ora con voce dolcissima: una stupenda colonna musicale. Suoni ben adeguati alle dinamiche di linguaggio dei bravi interpreti, che dialogano con amore, con

veemenza, con rancore, con voce unica altitonante ed il sottofondo e le note dei fiati, accompagnano magistralmente lo stile inconfondibile del grande E. Morricone: immenso, insuperabile regista del sound. Egli, ci fa vibrare, sognare, scuote l'animus e la mente e poi l'addolcisce con finezza angelica e soave. Battono forte i tamburi in circostanze di lotta, di contrasti, di fuga, significativo, in vero, il tocco profondo ad ogni passo delle vibrazioni, degli strumenti a corda, a percussione e non vengono meno quelli a fiato. Uno spettacolo da riveder più volte, per assaporar ogni cosa, dalla scenografia dinamicissima, alla regia formidabile. Esse, a fortiori, danno un felicissimo leason ad ogni ripresa, già, altamente significativa. Oggi, assistiamo a tal indimenticabile e struggente momento storico, che ha stracciato, buona parte del paesaggio di Sicilia: terra ricca ma, martoriata, culla di grandi intelletti ed uomini umili e generosi.

Roberto Lo Presti

Studioso di economia (ex Bocconiano), ha coltivato la passione per il teatro, pittura, poesia, musica. Numerose le pubblicazioni e collaborazioni varie in riviste culturali, gestisce il blog: 'Lo spazio culturale'. Vive a Messina

Un ricordo di Jerry Lewis

La felicità non esiste. Di conseguenza non ci resta che essere felici senza.
Jerry Lewis

Stefano Beccastrini

Premessa

Nel libro collettivo *Marco Melani. Il viandante ebbro* - cui ho contribuito anch'io, con uno scritto sui suoi anni giovanili - uscito nel 2002, ossia sei anni dopo la morte di Marco, e curato da Enrico Ghezzi e Fabio Francione, scrive Adriano Aprà, all'inizio del proprio mesto ricordo: "Ho conosciuto Marco Melani attorno al 1968: l'occasione fu l'invito a scrivere un pezzo su Jerry Lewis per una retrospettiva organizzata a San Giovanni Valdarno". Sono tornato, commosso, a leggere queste parole appena ho saputo che Jerry Lewis era morto. Quella rassegna sangiovannese - che ebbe luogo al Cinema Masaccio, poi divenuto sede del festival Valdarno Cinema Fedic - l'organizzammo assieme, Marco ed io, ma l'idea iniziale logicamente fu sua. Credo che, all'epoca, in

pochissimi altri luoghi d'Italia potesse venire in mente a qualcuno di realizzare rassegne cinematografiche su Jerry Lewis, poco amato - se non dai bambini - sia in America che in Italia. Soltanto i francesi di *Positif* e dei *Cahiers du cinéma* lo consideravano un grande del cinema moderno e proprio per questo a San Giovanni Valdarno quella rassegna si potette fare: proprio perché in tale piccola ma vivace città toscana viveva - era addirittura il figlio del sindaco comunista - un giovane di vent'anni, Marco Melani appunto, che leggeva assiduamente le riviste d'oltralpe, così capendo (e facendolo capire anche a me) che Jerry Lewis era uno degli

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

autori/attori più geniali del secondo dopoguerra. Quando anche in Italia - per esempio con la nascita, alla fine degli anni 60, delle riviste *Cinema&Film* e *Ombre rosse* - la critica cinematografica nostrana cominciò a farsi più profonda e acuta (e meno ideologizzante, più attenta al linguaggio filmico), divenne possibile organizzare rassegne su Jerry Lewis senza suscitare particolari perplessità. Una delle prime, forse, fu proprio quella che, nel 1968, allestimmo a San Giovanni Valdarno, con l'aiuto fondamentale di Adriano Aprà (pubblicammo anche un librettino, con una copertina tutta verde che mostrava una scena tratta da *Le folli notti del dottor Jerryl-The Nutty Professor*: chissà chi sono i fortunati che ne posseggono ancora qualche copia, io no).

Da ragazzo tuttofare al sodalizio con Dean Martin

Joseph Levich - questo il vero nome di Jerry Lewis - nacque a Newark, nel New Jersey, il 16 marzo del 1926, figlio di Daniel e di Rachel Brodsky, entrambi attori di vaudeville nonché immigrati russi di origine ebraica. Il bambino

trascorse l'infanzia, al seguito dei genitori, passando di teatro in teatro. Poi, accolto da una zia, cominciò a frequentare la scuola ma, diventato adolescente, ne fu espulso per aver preso a pugni un docente antisemita. Fece dunque il commesso di negozio, il magazziniere in una fabbrica di cappelli, il fattorino in un albergo, la maschera in un teatro di Brooklyn ove presto finì per salire sul palcoscenico, mettendo in scena brevi gags comiche. Non andò sotto le armi per cause di salute e, nel 1944, mise in piedi la propria prima tournée, in giro per gli Stati Uniti e il Canada. Dopo un po' si scelse, quale partner, un amico di origini italiane di nome Dino Crocetti il quale come cantante si faceva chiamare Dean Martin. Era il 1946 e la nuova coppia ebbe subito un successo strepitoso: a teatro, in TV e infine nel cinema, il bel cantante dalla voce calda e il buffo sfigato dai gesti surreali piacquero al pubblico del dopoguerra, orfano del memorabile duo Stan Laurel e Oliver Hardy, ormai a fine carriera (il loro addio al cinema, nel 1945, può essere considerato I Toreador-The Bullfighters di Malcom St. Clair nonostante un infelice ritorno sullo schermo nel 1951, in Atollo K-Atoll K di Leo Joannon: girato in Francia, malvolentieri e in pessime condizioni di salute da entrambi, per di più con un regista incompetente). Il sodalizio tra Lewis e Martin durò dieci anni - assai meno di quello tra Laurel e Hardy, che ne durò trenta - e si concretizzò in ben diciassette film diretti da vari registi tra cui Norman Taurog (che veniva dalle comiche degli anni 20 e sarebbe poi diventato il regista dell'Elvis Presley cinematografico) e Frank Tashlin (che veniva dal mondo dei cartoons e fu indubbiamente uno dei principali pilastri della formazione professionale di Lewis: vale la pena di citare lo strepitoso Artisti e modelle-Artists and Models, 1955, e, dopo la separazione da Dean Martin, l'irresistibile *Pazzi, pupe e pillole* - The Disorderly Orderly, 1964, contenente tra l'altro un flash back di rara bellezza). La separazione avvenne nel 1956 e fu tutt'altro che pacifica. Presto, tuttavia, il pubblico si accorse che dal separarsi della pur affiatatissima coppia erano nate due personalità artistiche poderosamente autonome: Martin interpretò capolavori assoluti quali, per esempio, *Qualcuno verrà* -Some Came Running, 1958, di Vincente Minnelli e *Un dollaro d'onore* - Rio Bravo, 1959, di Howard Hawks mentre Lewis, oltre a edificare un personaggio filmico più sfaccettato e complesso del semplice "nipote picchiatello", seppe diventare il valente autore dei propri film.

The Total Film-Maker

Poco sopra ho citato, come uno dei maestri del Jerry Lewis attore/autore, Frank Tashlin: effettivamente - con la propria esperienza nel mondo dei fumetti e dei cartoni animati nonché con la propria poetica filmica basata sulla ribellione degli oggetti nei confronti degli esseri umani - egli fu indubbiamente uno dei cineasti hollywoodiani che più aiutò Jerry a costruirsi quale vero, completo artista. Tashlin, tuttavia, non fu il solo maestro di Jerry Lewis. Lo fu, per esempio, anche la comicità slapstick - ossia basata sulla fisicità, sulla gestualità, sul perenne scontro tra il proprio corpo e il mondo circostante - del cinema muto hollywoodiano (quello che ebbe i propri massimi rappresentanti in Chaplin, Keaton, i fratelli Marx, la coppia Laurel-Hardy: Stan Laurel, in particolare, fu molto amato da Jerry Lewis, che lo volle conoscere e riceverne consigli). Lewis, peraltro, seppe adattare quell'antica arte - che traeva origine addirittura dalla commedia dell'arte italiana - alle incertezze del nostro tempo e della sua anima inquieta, sempre alla ricerca della propria identità, sempre alle prese con i propri disagi psicologici. In tal senso, anche la tradizione *yiddish*, appresa dai genitori, concorse a dar vita al modernissimo personaggio, spaesato e imbranato, che caratterizzò il suo cinema: riviveva in lui, ma con un groviglio di stati d'animo tipicamente novecentesco, la figura dello *shlimazl*, lo sfigato cronico, la persona sempre in disarmonia con il mondo circostante. Tutti i film di Lewis attore/autore sono riflessioni, approfondimenti, ricerche identitarie su questo personaggio, a un tempo svagato e tormentato, estremamente buono ma spesso infelice e frustrato. Robert Benayoun, della rivista *Positif*, comprese ben presto di avere a che fare con un artista di eccezionale originalità. Ne scrisse: *"Considero Jerry Lewis, da quando è morto* Buster Keaton, *il maggiore artista comico del nostro tempo. Rispecchia perfettamente i tempi in cui viviamo e contemporaneamente li critica"*. Anche i fratelli/rivali di *Positif*, ossia i redattori dei *Cahiers du cinéma*, stravedevano per Jerry: Jean-Luc Godard, per esempio, scrisse che *"(egli)...è l'unico regista americano, al giorno d'oggi, che cerca di sperimentare qualcosa di nuovo e di originale nei propri film: è molto meglio di Chaplin e Keaton"* (su una simile esagerazione neppure Jerry sarebbe stato d'accordo). Inutile citare tutti i titoli della sua filmografia, limitandomi ai primi che mi vengono in mente: *Ragazzo tuttofare-The Bellboy*, 1960, suo stralunato - il personaggio non parla mai se non nel finale - esordio nella regia; *L'idolo delle donne-The Ladies Man*, 1961, straordinario exploit registico che vide Lewis far realizzare la più grande scenografia mai vista a Hollywood e sperimentare sul set l'invenzione del Video-Assist, la camera con monitor che gli mostrava in tempo reale i giornalieri: fu da allora che i francesi cominciarono a definirlo "regista totale" (*The Total Film Maker* divenne, poi, anche il titolo del libro che raccoglie le lezioni di cinema tenute durante le proprie docenze ad allievi attentissimi quali Steven Spielberg e George Lucas); *Le folli notti del dottor Jerryll-The Nutty Professor*, 1964, strepitoso rifacimento della sublime storia stevensoniana sul tema dello sdoppiamento di personalità; *I sette magnifici Jerry-The Family Jewels*, 1965, vicenda appassionante di una piccola orfana che deve scegliere, tra i sei zii paterni, quello da cui farsi adottare: Jerry Lewis interpreta tutti e sei gli zii nonché il personaggio dell'autista della ragazzina (il padre adottivo che ella, alla fine, sceglierà: una performance attoriale d'incredibile creatività); *Tre sul divano-Three on the Couch*, 1966, satira graffiante sul dilagare della psichiatria nell'alienata società americana); *Scusi, dov'è il fronte?-Wich Way for the Front?*, 1970, film contro

Johnny Depp e Jerry Lewis sul set di Arizona Dream (1992) di Emir Kusturica (1992)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

la guerra che vede Lewis interpretare contemporaneamente, a riprova di quanto fosse attratto dalle vicende di sdoppiamento e di ricerca identitaria, due personaggi, quello d'un miliardario americano in lotta, con un suo esercito personale, contro Hitler e quello di un generale nazista. Avviandomi alle conclusioni, oltre a ricordare il Leone d'Oro alla carriera ricevuto a Venezia nel 1999, vorrei accennare anche al film sull'Olocausto girato da Jerry Lewis nel 1972 e intitolato *The Day the Clown Cried-Il giorno in cui il clown pianse*. Esso narra la storia di un clown tedesco che viene deportato in un lager per aver parlato male di Hitler e del nazismo e che finisce con il dover accompagnare, facendoli divertire ma con il cuore straziato, tutti i ragazzi ebrei destinati senza saperlo alla morte. Il film non è mai uscito nelle sale per volere dello stesso Lewis. Ne ha, peraltro, donata una copia alla Libreria del Congresso di Washington con il divieto di proiettarla se non dopo dieci anni dalla sua morte (chi di noi vivrà ancora nel 2027 potrà vederlo!). Vale la pena di ricordare anche i film di genere non comico che Lewis ha girato, sul finire della carriera, per altri importanti cineasti quali Martin Scorsese (*Re per una notte-The King of Comedy*, 1983, a fianco di un bravissimo Robert De Niro) ed Emir Kusturica (*Il Valzer del Pesce Freccia-Arizona Dream*, 1993, a fianco di un eccellente Johnny Depp).

Conclusioni

Dopo la sua morte si sono accese aspre polemiche su chi fosse davvero, come persona, Jerry Lewis. Un generoso filantropo impegnato contro la distrofia muscolare (volevano addirittura dargli il Nobel)? Un nemico delle donne e degli omosessuali (a causa di certe sue battutacce)? Certamente fu un uomo traversato da dubbi, da inquietudini, da conflitti con se stesso e con gli altri. Forse per diventare un grande comico occorre non essere troppo sereni dentro di sè. Contentiamoci di continuare ad amarlo, e ringraziarlo, per averci fatto ridere con intelligenza (una cosa rarissima, al cinema). Adriano Celentano, che molto imparò da Jerry Lewis facendone l'imitazione, in occasione della sua morte gli ha scritto una toccante lettera di saluto: *"Ciao Jerry! Non so se qualcuno ti ha mai detto che fin dai primi tempi, esattamente dal Nipote picchiatello in poi, in Italia c'era un tizio che scimmiottava le tue mosse. Furono quelli i miei primi momenti di successo, naturalmente solo con gli amici al bar, ma più di tutti con mia cognata... Lei era addirittura affascinata, a tal punto che un giorno, senza dirmi niente, spedì una mia foto ad un concorso per sosia in cui imitavo una delle tue irresistibili smorfie. Solo attraverso i giornali appresi che il concorso lo avevo vinto io. Allora facevo l'orologiaio e, fra un tic-tac e l'altro, un mio caro amico... mi propose di rifare in uno spettacolo di varietà la coppia Jerry Lewis–Dean Martin. Il suo nome è Tony Renis...Un successo che non durò più di due settimane però portò a entrambi molta fortuna! Grazie!! Se penso a quanto sei stato grande qui sulla terra non posso neanche immaginare quello che combinerai Lassù"*.

Stefano Beccastrini

Teatro

Al centro di Play Strindberg, degenerazioni, talora veritiere, della vita coniugale

Giuseppe Barbanti

"Ma come mai lo odi tanto? – Be', siamo sposati!" è uno scambio di battute–chiave di "Play Strindberg", la pièce creata quasi mezzo secolo fa dal drammaturgo svizzero di lingua tedesca Frederich Dürrenmatt sulla falsariga del dramma di August Strindberg *La Danza macabra* (1909) il cui titolo è stato tradotto anche *Danza di morte*. Quali ragioni spinsero Dürrenmatt a misurarsi con la riscrittura sempre rischiosa di un discusso capolavoro? Proprio l'inadeguatezza delle traduzioni e degli adattamenti allora disponibili indussero il Teatro di Basilea ad affidargli l'incarico assolto con una maestria sicuramente pari a quella di cui dette grande prova nell' apprezzata produzione drammaturgica. Dürrenmatt è stato nella seconda metà del '900 uno dei protagonisti del rinnovamento del teatro di lingua tedesca. Anche nell'ammodernare e avvicinare alla realtà degli anni Settanta del secolo scorso e alla sensibilità del pubblico di allora la vicenda narrata da Strindberg il drammaturgo svizzero conferma da un lato la sua attitudine a valorizzare la cifra del grottesco nell'approcciarsi al contemporaneo dall'altro la sua abilità nel portare alla ribalta le miserie di tanto perbenismo borghese. "Il risultato – ebbe, infatti, ad annotare il traduttore e critico Luciano Codignola – è un'opera drammatica unitaria, serrata, densa, coerente sul piano stilistico, perfettamente sviluppata come costruzione e di una modernità stupefacente. Al regista e agli interpreti Dürrenmatt ha fornito.... una struttura aperta dove possa esercitarsi il virtuosismo degli interpreti." Vivere il matrimonio come un incontro di pugilato è in buona sostanza la grande novità di questa riscrittura di *Danza macabra*. Non mancano gli aspetti di colore come le corde che cingono, a mò di ring, il luogo deputato, un salotto tipicamente borghese con tanto di pianoforte, rialzato rispetto al palcoscenico in cui si consumano gli scontri e le vite dei tre protagonisti della vicenda: e non meno insoliti sono i colpi di gong che invece di scandire il passaggio da un atto all'altro segnano la fine e l'inizio dei tredici round in cui Dürrenmatt ha pensato bene di articolare il dipanarsi della trama strindberghiana. Nella produzione degli Artisti Riuniti e del Teatro Stabile del Friuli- Venezia Giulia, che prosegue con questo allestimento un discorso sul tema della famiglia, già al centro di un'altra sua recente messa in scena *Scandalo* di Arthur Schnitzler, il nucleo della trama sta nel profluvio di frustrazioni e recriminazioni da cui sono percorsi gli scarni dialoghi (anche questa una felice scelta di Dürrenmatt) fra Edgar (Franco Castellano) e Alice, una sempre più strepitosa Maria Paiato il personaggio femminile, avvolto in un costume color velluto rosso, che domina la scena. Il terzo incomodo, il cugino Kurt (Maurizio Donadoni) ha soprattutto la funzione di favorire, sia con la sua presenza che con i suoi interventi, l'evocazione di vecchie vicende, altrimenti da decenni archiviate, che non fanno che rinfocolare il clima fortemente polemico, ai limiti del parossismo, che connota in maniera irreversibile tutte le relazioni interpersonali. La coppia è giunta avventurosamente alle nozze d'argento, vivendo, giorno dopo giorno, in un clima di odio crudele e reciproco. Se non ci fossero gli scatti d'ira di Edgar, che si vanta di aver tentato di uccidere una moglie che spera,

invece, nella morte del marito, a dire il vero Alice tenderebbe ad improntare le relazioni sulla base di una cortesia, non fredda, addirittura gelida tanto trasuda di formalismo. Insomma la bravura degli interpreti gioca un peso determinante nella buona riuscita di questa pièce ben diretta da Franco Però che indugia su un contesto familiare a dir poco incandescente, nella cui resa la dimensione verbale e mimica sono decisive.

Giuseppe Barbanti

La Spezia Short Movie

Paola Settimini

Dopo l'ottimo riscontro delle precedenti, la terza edizione del Festival Internazionale La Spezia Short Movie si prepara ad aprire i battenti. Protagonisti alla Spezia nel prossimo mese di marzo saranno come sempre i corti ma quest'anno il Festival si arricchisce anche di importanti novità: è prevista una giornata dedicata a un Maestro del cinema, di cui il nome verrà ufficializzato nei prossimi mesi, con un premio speciale dedicato alla carriera, la proiezioni di un suo lungometraggio e l'incontro con il pubblico. Da quest'anno inoltre, sarà in programma un focus internazionale dedicato al cinema di un Paese straniero e il Paese ospite per l'edizione 2018 sarà l'Albania, dove il cinema da tempo sta cercando di emergere in campo internazionale, riscattandosi da un passato silenzioso e marginale. Hanno già confermato la loro presenza Agron Domi, direttore artistico del Tirana Film Festival, Gentian Koci, regista del film *Daybreack*, non ancora arrivato in Italia e che sta riscuotendo un notevole successo a prestigiosi festival europei, Ylljet Alicka, scrittore e sceneggiatore. Il festival *La Spezia Short Movie* nasce nel 2015 da un'idea di Daniele Ceccarini, regista, e Paola Settimini, autrice, con l'obiettivo di creare un festival che unisca l'aspetto di ricerca a quello dell'attenzione verso i gusti del pubblico, nato soprattutto da una grande passione per la Settima Arte, con la convinzione che le emozioni regalate da certe immagini del cinema non potrebbero essere provocate da nessun'altra forma di espressione artistica. Fin dal primo anno la manifestazione si è distinta per la grande partecipazione di opere e di pubblico, registrando la presenza di importanti nomi del panorama cinematografico e del mondo dello spettacolo, dallo storico del cinema Adriano Aprà agli attori Alessandro Haber e Massimo Olcese, allo showman Dario Vergassola. La Spezia Short Movie si è quindi affermato in soli due anni quale realtà importante nel settore, cui partecipano centinaia di corti italiani e stranieri. La direzione artistica è affidata a Paola Settimini e allo sceneggiatore Paolo Logli. Presidente del premio è il regista Daniele Ceccarini, mentre presidente di giuria è il docente universitario di Storia del Cinema Roberto Danese. I premi assegnati sono: miglior regia, miglior fotografia, miglior attore, miglior attrice, miglior sceneggiatura, miglior corto in assoluto. Da questa terza edizione verrà assegnato anche un Premio della Stampa da una giuria apposita composta da giornalisti collaboratori di testate italiane e straniere media partner del festival, tra i quali anche **Diari di Cineclub.**

Paola Settimini

Da sx Dario Vergassola, Paola Settimini, Daniele Ceccarini (foto di Francesco Tassara)

Da sx: Alessandro Haber, Paola Settimini, Daniele Ceccarini (foto di Francesco Tassara)

Il pubblico della II° Edizione (foto di Hans Burger)

Autrice ed editrice di www.laspeziaoggi.it, e Daniele Ceccarini, regista, hanno realizzato il documentario Tirreno Power: l'inchiesta giudiziaria e gli impatti del carbone (2015), vincitore del Videofestival di Imperia. Nel 2016 realizzano il documentario Libera Stampa in Libero Stato e il cortometraggio Oltre lo specchio (quest'ultimo con il regista Mario Molinari), entrambi finalisti a diversi festival italiani. Nel 2017, sempre con Mario Molinari, realizzano il documentario Tonino, dedicato al Maestro Tonino Guerra, selezionato a numerosi festival (Ischia Film Festival, Social World Film Festival, Mangiacinema, TFF, Lecce Film Festival, etc) e il cortometraggio Gerda, che vede protagonista l'attore Alessandro Haber.

Daniele Ceccarini è autore del libro Enzo Ungari, il mangiatore di film (Cut-up Edizioni, 2016) e del documentario La Lunigiana, la Via del Volto Santo e la via del sale (2014) vincitore della XXIII edizione del Premio Lunigiana Storica, e del documentario omaggio alla carriera dell'attrice Milena Vukotic con la partecipazione della regista Lina Wertmuller (2013).

Settimini e Ceccarini sono fondatori e autori di www.informazioneindipendente.com

Cè tempo fino al 31 dicembre 2017 per inviare le proprie opere. A questo link il bando
https://laspeziashortmovie.wordpress.com/2017/07/30/e-on-line-il-bando-2018-sono-aperte-le-iscrizioni/#more-751

Diari di Cineclub | Media Partner

Teatro

Quasi Grazia

Elisabetta Randaccio

Nuoro 1900: Grazia, una giovane scrittrice (era nata nel 1871), sposata da un anno con un "continentale", Palmiro, lascia la "sua" Sardegna per trasferirsi a Roma. È una scelta che fa coincidere le esigenze del matrimonio con quelle del suo lavoro. È un momento drammatico, ma anche liberatorio. Infatti, la sua città, la sua terra non hanno mai avallato il suo "strano mestiere" e la sua famiglia, rappresentata dalla volitiva madre, ha avuto sempre un atteggiamento contraddittorio nei suoi confronti. È una sera di tempesta, semplice simbolismo per l'animo di Grazia, che vivrà il resto della sua esistenza a Roma. Stoccolma 1926: Grazia sta per ricevere il premio Nobel. Si tratta di un riconoscimento straordinario, suggello di una vita artistica, comunque esemplare, ma non è tutto così lineare. Oltre agli inconsci sensi di colpa che mostrano l'impossibilita di dimenticare i giudizi della madre, seppure morta, il riconoscimento letterario ha fatto esplodere in Italia una bufera di critiche rancorose e invidiose (non ultime quelle di Luigi Pirandello), mentre in Svezia alcuni giornali sorridono della donnina, che, nella foto ufficiale, seduta sulla poltrona, non arriva con le gambe a toccare il pavimento. Un reporter le fa un'intervista e la scrittrice deve stare sulla difensiva. Roma 1936: Grazia ha appena fatto una radiografia. Il cancro, che l'ha colpita, ormai è in metastasi. Morirà dopo alcuni mesi. La donna cerca di consolare il marito, riflettendo lucidamente sulle sue scelte, sulle sue soddisfazioni, sulle sue amarezze. Quale taglio lo scrittore nuorese Marcello Fois, descrivendo tre tappe della vita di Grazia Deledda, voleva dare al suo testo per il teatro ("sostanzialmente un romanzo in forma di teatro", come lui stesso l'ha definito) "Quasi Grazia"? Sicuramente ha privilegiato il percorso umano, più che artistico della narratrice sarda, nel suo declinarsi come donna esemplare della sua epoca, nel suo coraggio di perseguire, sin da ragazza, il suo sogno/obiettivo e disposta per questo ad affrontare ostacoli, rifiuti, persino insulti dai suoi stessi concittadini. Grazia, certo, anche attraverso il matrimonio, decide di lasciare il suo mondo per poter lavorare a contatto con quello letterario e editoriale dell'epoca, in continente, subendo, anche in questo caso, critiche feroci. Insomma, si dimostra una donna proiettata nella nuova prospettiva femminile del novecento e proprio questa caratteristica sembra inficiare i giudizi sulla sua opera, non solo dei contemporanei. D'altronde, persino Pirandello nel suo romanzo "Suo marito" sembra grottescamente prendere di mira la coppia Grazia Deledda-Palmiro Malesani, facendo della scritrice una sorta di super donna dominante e del suo coniuge un inetto frustrato. Marcello Fois, inoltre, sembra avere già in mente come protagonista della sua pièce, la sua amica Michela Murgia, anch'essa scrittrice, sarda, donna indipendente, decisa ad inseguire un obiettivo letterario realizzato, coerente e consapevole delle sue scelte ideologiche e di vita, anche a costo di far infuriare qualcuno. In realtà, proprio da questo si può partire nell'analisi dello spettacolo teatrale tratto dal testo di Fois, rappresentato con enorme successo in Sardegna, prima a Nuoro, poi a Cagliari e che, nel 2018, sarà replicato anche a Roma. Infatti, al centro dei tre brevi atti, sta Grazia-Michela di cui, come ha affermato la regista della rappresentazione, Veronica Cruciani, l'effetto del "doppelganger" è sottolineato. Così la figura contemporanea della Murgia, "e quella della ragazza sarda del '900 si richiamano continuamente come in un controcanto." Il pubblico ne ha consapevolezza, immedesimandosi e straniandosi in continuazione dalla protagonista, evitando, perciò, il banale realismo da biopic televisivo. Questo elemento drammaturgico aiuta anche la performance di Michela Murgia, la quale, pur sostenendo come il teatro sia "un mondo artistico che non mi appartiene", riesce a dare anima a Grazia, proprio come doppio di sé, sentendo profondamente personali i tormenti e la sensibilità della scrittrice nuorese. D'altronde, la Murgia ha affermato, in linea ed evidentemente contribuendo al senso della scrittura drammaturgica, come la vicenda umana della Deledda sia "un paradigma non solo per le donne di tutti i tempi, ma per chiunque voglia realizzare un sogno partendo da una condizione di minorizzazione sociale." E se è vero che l'autrice de "L'accabbadora" non ha, per il momento, in mente di replicare con altro testo l'esperienza teatrale, la sua performance è interessante e, in alcuni tratti, commovente. La regia di Veronica Cruciani, poi, amplia con intelligenza il copione di Fois e, servendosi delle essenziali, ma efficaci scenografie di Barbara Benni (un tavolo, un divano e altri oggetti profondamente "deleddiani"), che firma anche i bellissimi costumi e della musica splendida del giovane Francesco Arrogalla Medda (giustamente definita "drammaturgia sonora"), sposa la visione onirica, mettendo in scena alcuni "personaggi" della narrativa della scrittrice nuorese, uno per tutti il "disturbante" e "perturbante" cinghialetto dell'omonimo racconto. Questo livello di fantasia e sogno (della scrittrice, del marito, degli spettatori) si innesta comunque in uno spettacolo semplice, direi didattico, che riesce ad arrivare al pubblico, senza caricarsi di inutili intellettualismi. Una carta vincente, però, di "Quasi Grazia" è la fantastica prova di Lia Careddu (madre, fantasma, coscienza, spirito magico e dispettoso), la quale dosa la sua esperienza recitativa con una irridente ironia, che evita alcuni momenti melodrammatici presenti nel testo. L'attrice domina giustamente la scena riuscendo a far ridere e piangere gli spettatori, ovvero l'obiettivo massimo per un grande attore.

Grazia Deledda (Nuoro 1871 - Roma 1936) scrittrice, premio Nobel per la letteratura nel 1926

Elisabetta Randaccio

In anteprima mondiale al Sundance Film Festival a Gennaio dove è stato premiato con lo Sloan Feature Film Prize, "Marjorie Prime" è approdato anche in Italia, dove il regista Michael Almereyda non si vedeva da troppo tempo, quale prezioso narratore di storie universali trasposte in qualsiasi tempo

Marjorie Prime: il futuro della memoria errante

Giulia Marras

Era un giorno di primavera, e Gertrude Stein, scrittrice e poetessa statunitense, nonché padrona di casa dei salotti nevralgici dell'avanguardia parigina nell'epoca d'oro di Picasso, Braque, Matisse, Heminghway e Fitzgerald, andava all'opera tutte le sere. Il giorno del suo esame di filosofia con il professore William James, psicologo e filosofo che ha gettato le basi per lo studio della memoria umana, Gertrude si sedette davanti al foglio bianco e scrisse soltanto: "Carissimo Professor James, sono desolata, ma oggi proprio non me la sento di dare un'esame di filosofia" consegnò il foglio e se ne andò. Il giorno dopo ricevette una lettera da James: "Carissima Miss Stein, capisco perfettamente come si sente. Capita spesso anche a me". Le assegnò il voto più alto. L'aneddoto, raccontato dalla stessa Stein, è rievocato dai due dei quattro protagonisti di *Marjorie Prime*, in una conversazione davanti a un pianoforte timidamente interpellato che citava anche lo stesso William James e la sua teoria sulla memoria evanescente, poi provata scientificamente, la quale attesta i ricordi come reminiscenze dell'ultima volta che si è ricordato, e destina la nostra all'inevitabile e graduale dissolvenza. Parla della memoria umana, *Marjorie Prime*: dei ricordi, e di come li ricostruiamo, di come li narrativizziamo; di come li vorremmo rivivere o cambiare. Film di apertura dell'ultima edizione del Trieste Science+Fiction Festival, *Marjorie Prime*, anche se le premesse non lo lasciano intuire, è un film di fantascienza, con pochissimi effetti speciali, tutto parlato, senza ambientazioni futuristiche bensì l'interno di una casa sul mare. Basato sulla piece teatrale omonima di Jordan Harrison, nominata per il Premio Pulitzer nel 2015, il film diretto da Michael Almereyda, che alle trasposizioni dal palcoscenico al grande schermo non è nuovo (si ricordino *Hamlet 2000*, *Cymbeline*), mette in scena un futuro *"non troppo lontano, di cui a questo punto potremmo anche essere fiduciosi"*, conforta la protagonista in cui gli uomini, dopo la morte, vengono *replicati* da ologrammi, detti *Prime*, vere e proprie proiezioni dei cari defunti come la nostra mente li vuole ricordare. Così Walter è il Prime del marito scomparso di Marjorie, nelle sue sembianze a 40 anni, molto tempo prima che morisse; e Marjorie, 85 anni, racconta e si fa raccontare vecchi ricordi ormai appannati da un'immagine tecnologica ed evanescente, che impara e ripete dai vivi forse i loro ricordi sbagliati, sicuramente le loro reali percezioni, del passato e degli altri. La memoria – diceva già William James – è fluida, come il tempo, che la trasporta e la trasforma: non sarà un caso allora che l'elemento principale nel film di Almereyda sia l'acqua nelle forme del mare, di una piscina, della pioggia, di un semplice quadro che raffigura delle onde. E la lenta e dolce cadenza del tempo, quindi dell'età e dei suoi ricordi riecheggia con commozione anche nella colonna sonora di Mica Levi, già fautrice della riuscita di lavori come *Under the skin* di Jonathan Glazer o *Jackie* di Pablo Larrain. Mentre gli splendidi attori (Lois Smith che interpreta Marjorie, ma anche Geena Davis, Tim Robbins e Jon Hamm) ascoltano in primo piano, quando fuori campo parla l'interlocutore o risuona una canzone; mentre bianche dissolvenze segnano lunghi intervalli di tempo e dei flashback riaffiorano come *madeleine* proustiane, immagini anch'esse inaffidabili come le parole, memorie involontarie di un passato che si vuole dimenticare ma non può che riemergere. E nel passare del tempo, nel ricambio di generazioni e di *Prime*, si sfiora l'universale: tentando invano di riscrivere la memoria, e quindi la Storia, l'umanità si racconta ancora per lapsus freudiani, conflitti familiari, affermazioni individuali, sperimentazioni tecnologiche per sfuggire alla morte e all'oblio. Ma come la Stein prima del suo esame di filosofia, l'uomo si conferma essere impotente di fronte alle sue debolezze, alle sue dimenticanze. I *Prime* sono così gli aedi del futuro delle nostre storie, fallaci come la memoria, potenti come la tradizione orale che le rielabora; nuovi hard disk a cui consegnare sensazioni, non più fotografie, video, documenti, o qualsivoglia informazione digitale. Perché di immagini, di film, quadri o di oggetti, di suoni o di canzoni, o di odori, o di sapori, non rimangono che frammenti, seppur fondamentali all'inconscio nel riportare a galla quei ricordi sommersi dalla fluidità del tempo. Alla fine però, come Marjorie ripete sorridendo, rimane l'amore che proviamo.

Giulia Marras

Cinema e letteratura in giallo

Angoscia di George Cukor (1944)

Cast: Charles Boyer, Ingrid Bergman, Joseph Cotton, Dame Mae Whitty, Angela Lansbury, Terry Moore

1945 - Premio Oscar come Miglior attrice protagonista a Ingrid Bergman; Migliore scenografia a Cedric Gibbons e William Ferrari, nello stesso anno anche il Golden Globe quale Miglior attrice in un film drammatico a Ingrid Bergman. Il film è tratto dalla pièce teatrale Gaslight di Patrick Hamilton

Giuseppe Previti

Dopo l'assassinio della zia Alice, famosa cantante lirica inglese, la nipote Paula Alquist si trasferisce in Italia dove studia canto e dove cerca di dimenticare il brutale assassinio della zia .Lei era in casa, appena 14nne, aveva sentito dei rumori, scendendo le scale aveva allarmato l'assassino che era fuggito senza poter rubare i famosi gioielli della zia. In Italia conosce un pianista Gregory Anton, se ne innamora, si sposano e lui la convince a tornare nella vecchia casa di Londra. Qui le dice di nascondere tutto quanto possa ricordare la zia. Presto però alcune cose spariscono e Gregory vuole far credere alla moglie che è lei stessa a far sparire le cose senza rendersene conto e la costringe a stare in casa. Di notte Paula sente dei passi in soffitta e le luci di casa si attenuano. Anche la cameriera, la giovane Nancy, contribuisce a rendere più insicura la donna con il suo atteggiamento ostile. Ci vorrà un poliziotto per smascherare il piano di Gregory che era l'assassino della zia ed era voluto tornare nella casa per cercare i gioielli con calma e fare internare la moglie come pazza. Rivediamo con piacere questo classico film di tensione che poi era il remake di una pellicola del 1940, *Gaslight* di Thorold Dickinson. La Bergman volle fare a tutti i costi questo film tanto da accettare che il nome di Charles Boyewr apparisse prima del suo. Un thriller efficace, forse un po' lento, valorizzato dalla grande interpretazione della Bergman. Cukor realizza un' atmosfera di stampo hitchcockiano, e riesce a mettere in particolare risalto l'espressione torturata e martoriata di Paula, non venendo mai meno la tensione e ricorrendo a vari colpi di scena. La Bergman ricevette un meritatissimo Oscar, comunque degni comprimari furono Charles Boyer nel ruolo del marito e una giovanissima Angela Lansbury che già faceva immaginare un grande avvenire. La fortuna di questo film, immutata anche oggi, è di essere stato un noir atipico, di puro stampo psicologico. Il cammino che porta la donna a tornare nella casa degli orrori, e che il marito vuole che per lei rimanga tale, inizia anche per lo spettatore dall'ingresso nella casa stessa al loro arrivo a Londra. Una casa che trasuda subito mistero, paura, oppressione. Paula subisce subito questo senso di angoscia che trasuda da questi ambienti, con il passato che riaffiora, grazie anche a una eccellente fotografia, la visione del passato è affidata a una serie significativa di oggetti, vestiti, strumenti appartenuti alla zia e che sono ben più eloquenti di tante parole. Un film di notevole levatura, tratto da un lavoro teatrale, ancor oggi godibile.

Ingrid Bergman e Charles Boyer in "Angoscia" (1944) di George Cukor

Giuseppe Previti

I Circoli del Cinema, Cineclub, Cineforum informano

In Sardegna si affilia alla FICC UnicaRadio. Nasce un altro circolo del cinema nel cuore di Cagliari

Carlo Pahler

"Non si può non comunicare", è questo lo slogan di *Unica Radio*, rifacendosi all'assioma della comunicazione di Paul Watzlawick. L'emittente, composta per lo più da studenti universitari di Cagliari, tiene informata sin dal 2007 la popolazione studentesca e la cittadinanza sulle iniziative culturali del territorio. Un rapporto tra l'associazione e il territorio portato avanti nel tempo offrendo al pubblico una linea editoriale dedicata alla cultura e agli eventi del territorio, così da diversificarsi dai media locali. Per poter consultare le notizie e ascoltare i *podcast* e la radio è necessario collegarsi al portale *www.unicaradio.it* .Tra le attività dell'associazione giovanile non solo la radio ma anche l'organizzazione di iniziative legate all'arte culturale cinematografica e musicale. Nel cuore della radio e degli studenti, soprattutto la passione per il grande schermo. Sono diverse infatti le iniziative portate avanti da *Unica Radio* legate al cinema. Tra queste l'organizzazione di una serie di rassegne dedicate al cinema indipendente della Sardegna, presentate presso la bella sala recentemente restaurata di via Trentino. Le iniziative proposte sono state una importante occasione per far conoscere il cinema e le opere prime di diversi registi locali. Le manifestazioni legate al cinema hanno fatto sempre parte dell'attività dell'associazione, che ha visto sempre partecipe il gruppo dirigente di *Unica Radio* all'interno dei locali del teatro *Nanni Loy*, di proprietà dell'ERSU di Cagliari, sino a quando la struttura è stata aperta al pubblico. A distanza di anni questo importante spazio culturale è stato recentemente riaperto al pubblico, così esso è nuovamente messo a disposizione delle associazioni universitarie per l'organizzazione delle più svariate iniziative culturali. La programmazione del nuovo circolo ha ormai proiettato lo sguardo verso il 2018, prevedendo una serie di appuntamenti specifici dedicati al cinema indipendente. Le caratteristiche della nostra associazione ci consentono di parlare di cinema anche in radio, strumento per noi fondamentale nel rapporto in particolare con il pubblico degli studenti universitari. Grazie al format *Cult Fiction*, condotto da Salvatore Uccheddu e Denise Maria Paulis, l'emittente ha portato il grande schermo in radio attraverso interviste con diversi attori, registi e altri operatori impegnati nel settore, oltre che aver dato spazio al pubblico sollecitandone le impressioni all'uscita delle sale cinematografiche cagliaritane dopo la visione del film. Tra gli ospiti con le interviste effettuate, che è possibile trovare in *podcast*, si possono menzionare come esempio quelle dei registi Enrico Pau, Giò Coda, Jacopo Cullin, oltre a quelle di alcuni importanti doppiatori nazionali come Roberto Chevalier, Emanuela Paccotto e Fabrizio Pucci. Si può dire che il rapporto di *Unica Radio* con il cinema riguardi un legame indissolubile maturato nel tempo. Un rapporto che ha fatto si che la propria attività potesse perfino uscire dal recinto universitario della sala del Teatro Nanni Loy. Difatti, proprio recentemente l'associazione ha stretto un accordo per realizzare una serie di manifestazioni e incontri dedicati al cinema all'interno degli spazi dell'Hostel Marina, nella Piazza San Sepolcro nel cuore della città di Cagliari. La scelta del nome del circolo *Unica Radio* non è casuale: la prima parola è infatti l'acronimo dell'Università degli studi di Cagliari, realtà nella quale si trova il nostro bacino di utenza principale e dal quale provengono i tanti studenti che, sempre più di frequente, scelgono di collaborare con la nostra realtà associativa. Studenti fuori sede ma anche della realtà urbana cagliaritana. La scelta di Unica Radio di aderire alla FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema è maturata sia per l'importante presenza e ruolo in Sardegna di questa Associazione nell'ambito della formazione e organizzazione del pubblico e sia per l'opportunità di collaborazione che si offre con altri circoli per mantenere viva la cultura e la conoscenza critica della "settima arte" , in particolare tra le nuove generazioni. Il cinema è da considerare per noi , non solo un semplice svago, ma anche l'occasione per crescere culturalmente e poter approfondire argomenti e temi che solo il cinema può sviluppare in termini di riflessione e confronto collettivi.

UnicaRadio.it

I soci dell'Associazione Studentesca Universitaria Unica Radio

Sala Hostel Marina - Piazza San Sepolcro Cagliari

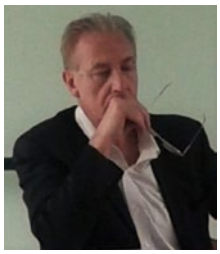
Salvatore Uccheddu e Denise Maria Paulis

Carlo Pahler

Responsabile e fondatore di Unica Radio sin dal 2007. La passione per il cinema gli è stata trasmessa sin da piccolo dal fratello Christiano, che desiderava fare il regista cinematografico e che recentemente ha realizzato il film "Last Christmas", una commedia auto-biografica. Il cinema ha sempre fatto parte della nostra vita, dice, ho sempre frequentato il Cinema Italia di Samassi o partecipato insieme ai miei genitori alle rassegne cinematografiche estive all'aperto del mio paese. Mi piacerebbe trasmettere anche ai giovani ragazzi la passione per il grande schermo e poter affrontare attraverso i film le tematiche di attualità.

Nella variante conformista il sosia è costretto a misurarsi con il Sé

Prosegue il tema del doppio



Massimo Esposito

Zelig, 1983 diretto e interpretato da Woody Allen, è un soggetto con precisi richiami Pirandelliani *(la maschera come desiderio di omologazione)* o Kafka *(la patologia psichica di un singolo individuo diventa metafora della condizione umana)* che si presta a numerose interpretazioni. Il protagonista, Léarnard Zelig, funge da prototipo dell'uomo conformista che svanisce con la guarigione nel desiderio di adattarsi. La sua malattia finisce per rappresentare la metafora dell'assimilazione impossibile dei "diversi" nella società. La trama si svolge in forma di documentario - falso - ma di estrema sofisticazione formale. Realizzato con i codici documentari d'epoca e relativa voce fuori campo; un mix di immagini d'archivio ricreate, musica d'epoca con tanto di estratti di cronaca in tempo reale alternati a interviste dei testimoni che raccontano la vita di Léarnard Zelig (Woody Allen) e del suo medico, Eudora Fletcher (Mia Farrow). Il cosiddetto camaleonte vive negli USA negli inizi del XX secolo. Léarnard è colpito da una strana malattia, cambia il suo aspetto e la sua personalità secondo l'ambiente in cui è immerso. Ecco come diventa a sua volta: nero, rabbino, grasso, indiano, cinese, greco, scozzese, francese, chirurgo, psichiatra, ostetrico. Nelle sue fantomatiche trasformazioni lo vediamo persino accanto a Pio XI e ad Adolf Hitler, confuso nella massa che lo protegge e lo nasconde dalla critica e dal giudizio per la sua vuota personalità. Zelig rappresenta il caso di un malato soggetto a continue identificazioni che ha la capacità di diventare un altro. Il fenomeno è spinto al suo parossismo perché non solo diventa l'altro nella realtà, ma non può essere diverso dall'altro perso com'è nel mondo; in fondo prova a sopravvivere come può prendendo le sembianze di chi gli sta vicino. Il risultato ottenuto è da una parte il conformismo di Leonard Zelig, dall'altra l'attrazione/repulsione dello spettatore che riconosce nell'uomo camaleonte i propri limiti. Così nel consueto "specchiarsi" si coglie nella trama il senso di vuoto legato alla solitudine, allo sconforto, alla mancanza di significato della vita. In altre parole lo spettatore percepisce lo scarto tra ciò che vede e qualcos'altro. Sente questo scarto come un'emozione che produce del riso poiché mette in scena il ridicolo e l'improbabile. Léarnard mette in scena la patologia di un uomo che vuole ad ogni costo essere assimilato dall'ambiente e dai personaggi che frequenta per dare valore alla sua vita. Ancora una volta la psicoanalisi ci viene in aiuto perché ha un termine, una parola, per ogni nostro atteggiamento, definendo gli individui colpiti da questo disturbo psichico *"dell'identificazione (isterica)"* o restando nel film delle tante mutazioni imitative da *"falso sé"* o *"personalità come se"*. Questa parodia del soggetto-camaleonte è una metafora dell'uomo sconosciuto in grado di divenire subito celebre. Nel corso della vicenda narrata nel film, la celebrità di Léarnard subisce continui mutamenti, riconducibili a tre figure di celebrità: caso clinico, eroe, fenomeno da baraccone. Tale celebrità raggiunge il suo apice quando la malattia di Zelig si manifesta ed il pubblico può *"divorare"* notizie su di lui, può vederlo, può toccarlo e, per certi aspetti, portarselo a casa attraverso gadgets, immagini e tutto ciò che il mercato può offrire. Zelig diventa famoso in quanto malato incurabile. Ogni caso clinico si fonda su solide basi di evidenza scientifica e soprattutto deve restare un caso clinico incurabile; la voce fuori campo commenta: *Zelig viene portato al Manhattan Hospital: i medici sperimentano sul paziente ogni tipo di cura, ma la malattia resta inspiegabile.* Ecco che il suo psichiatra, Eudora, utilizzerà tutti i moderni mezzi tecnici a sua disposizione: fotografia, registrazione audio, filmati. La patologia di Léarnard torva radici non nel corpo, ma nella mente. Da cosa è nata questa malattia? Nelle sedute psichiatriche, Zelig rivela di voler essere amato, *"io voglio piacere"* e che il suo problema si è manifestato per la prima volta quando non ha voluto ammettere di non aver letto Moby Dick. Dunque un disagio; una banale emozione non gestita mette in luce aspetti in fondo molto comuni che, ormai da molti anni, vengono riconosciuti come predisponenti allo sviluppo di malattie di varia natura (psicologiche e fisiche), oltre che a problemi di natura comportamentale, relazionale e sociale. Dalla sceneggiatura alla realtà: [1] *[...] le persone che hanno difficoltà ad essere se stessi, a riconoscere e a comunicare agli altri le proprie emozioni, a lottare per realizzare i propri bisogni affrontando gli inevitabili conflitti che ciò comporta, sono più esposte ai problemi di salute. La nostra autenticità, quindi, sembrerebbe un bene prezioso, da tutelare anche quando essa ci porta a vivere dei contrasti con l'ambiente esterno o con quello interno.* Eroe. A seguito della trasvolata dell'Atlantico a testa in giù (impresa che gli varrà un'accoglienza in patria come eroe) Léarnard dichiara: *"Non l'avevo mai fatto prima d'ora. Vi dimostra quel che potete fare se siete completamente psicotici"* Ormai Léarnard è un fenomeno a cui i media dedicano tutte le attenzioni possibili e all'origine della diffusione della sua immagine ci sono senza dubbio i media. Il circo mediatico si è messo in moto e la realizzazione di un film corona il "fenomeno" Zelig. Nel frattempo lo psichiatra Eudora si innamora di Léarnard e decidono di sposarsi. Purtroppo, alcune donne rivelano di essere già sposate con Zelig. Schernito da tutti, Zelig è costretto a dire addio a fama e popolarità e ritornano così le trasformazioni. Il povero camaleonte umano viene accusato di: *"incidenti stradali, plagio, danni materiali, negligenza, mancato soccorso ed estrazione abusiva dei denti sani"*. La voce fuori campo commenta così la ripresa della sua malattia: *"Zelig ha venduto la storia della sua vita a Hollywood per una grossa somma di denaro. Quando scoppia lo scandalo i produttori chiedono indietro i soldi. Zelig può restituirne solo la metà, il resto è già stato speso. Offesissimi, gli ridanno indietro solo metà della sua vita. Si tengono i momenti migliori e a lui rimangono solo le ore dei pasti e del*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sonno". In una scena, a metà del film, si vede Zelig che sta mangiando una mela, la gente gli passa davanti senza neppure accennare un saluto, come se non lo vedesse. Sentiamo la voce fuori campo che commenta la scena: *"Lui che voleva solo cercare di inserirsi, fare parte di qualcosa, passare inosservato ai nemici ed essere amato non è né inserito né fa parte di niente è trascurato e in balia di nemici»".* La guarigione di Léarnard passa attraverso l'amore di Eudora, poi, con la terapia psicoanalitica intuita e sviluppata dalla stessa: quando Zelig era in ipnosi, gli riorganizzava il suo inconscio. Nello stato cosciente, gli forniva amore e fiducia per creare una nuova autostima. Narratore: *In fin dei conti, non fu l'approvazione delle masse, ma l'amore di una donna, a cambiare la sua vita.* La chiave di lettura del personaggio, e della storia, la fornisce il professor [2] Bruno Bethleem (nel ruolo di se

stesso) che definisce Zelig come un caso di estrema normalità. *"Se Zelig fosse psicotico o solo estremamente nevrotico, era un problema che noi medici discutevamo in continuazione. Personalmente mi sembrava che i suoi stati d'animo non fossero poi così diversi dalla norma, forse quelli di una persona normale, ben equilibrata e inserita, solo portata all'eccesso estremo. Mi pareva che in fondo si potesse considerare il conformista per antonomasia"* Zelig resta un indimenticabile e bizzarro film sulle psicosi della società contemporanea che a tratti invade l'indagine sociologica e psicoanalitica di un'umanità che non tende alla differenze individuali ma alla conformazione del più banale quieto vivere. Come dichiarato dallo stesso Woody Allen in una intervista: *"...il conformismo? ...penso si tratti di una caratteristica della vita di tutti! E' una cosa che riscontri spesso in molte persone. Qualcuno chiede: 'Hai letto questo o quest'altro? ' e l'altro risponde: 'Sì, certo, naturalmente' anche se non l'ha letto. Perché vuole piacere e far parte del gruppo. Con questo film volevo parlare del pericolo che si corre abbandonando il proprio vero io, nello sforzo di piacere, di non creare problemi, d'inserirsi, e di dove questo possa condurre una persona in ogni aspetto della sua vita e a livello politico. Conduce ad un estremo conformismo e ad un'estrema sottomissione alla volontà, alle richieste e alle necessità di una personalità forte".* Si deve essere sé stessi. *Altrimenti si è come robot, o lucertole. (Leonard Zeling)*

Massimo Esposito

[1] F. Baldoni in: Quaderni di Psicoanalisi - Autenticità', Emozioni e Salute, 2002

[2] Bruno Bettelheim: Psicoanalista, si occupò di psicologia dell'infanzia e si interessò in particolare di Autismo.

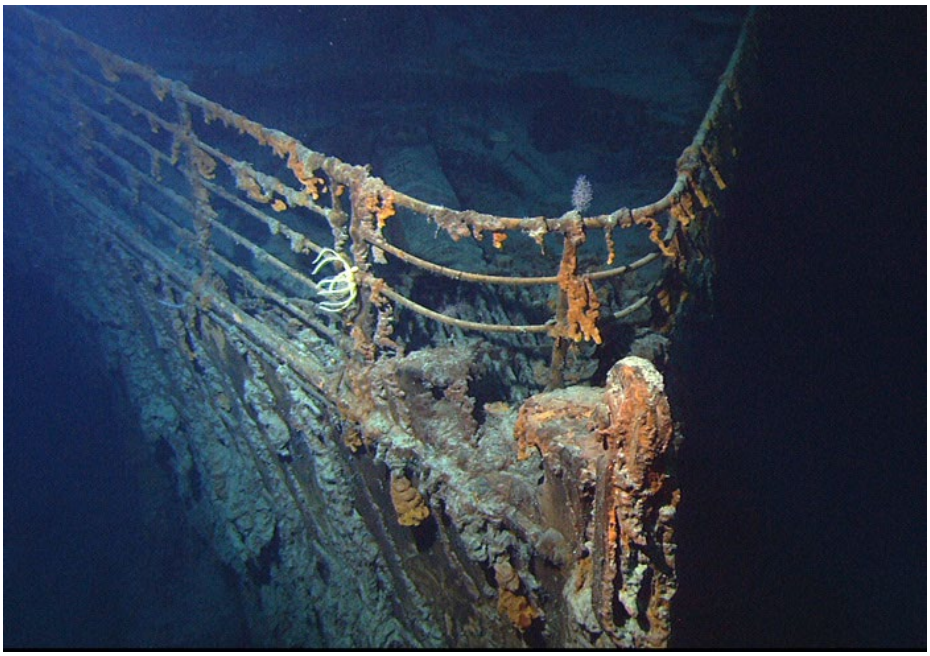
https://youtu.be/Gub3aTcIMcU

Titanic vent'anni dopo

Per il giorno di San Valentino del 2016 ho fatto vedere a mia figlia di undici anni il film di James Cameron, Titanic (USA, 1997) e il suo forte coinvolgimento emotivo ci ha resi più vicini. Quando lo vidi per la prima volta, nel 1998, scrissi un articolo che rimase nel cassetto e ora so perchè. Infatti in quella fine di decennio, benché fossi già grandicello, non avevo ancora maturato la consapevolezza della natura catastrofica dei processi economici e geopolitici globali. Immerso nella grande fiction degli anni Novanta, non era stata sufficiente, per tale presa di coscienza, nè la prima guerra in Irak, nè la recente crisi delle tigri asiatiche, e neppure la tragedia della Yugoslavia. Lo sarà invece, più tardi, il G8 di Genova e la caduta delle due Torri Gemelle. Ecco perchè quell'articolo provava a decodificare le metafore del film senza riuscire a trovare una conclusione che andasse al di là della lezione morale-sentimentale. Tuttavia esso mi sembra oggi ancora più attuale. La crisi economica é senza una via d'uscita e la forbice delle diseguaglianze si apre sempre più drammaticamente, lasciando nello sfruttamento e nella precarietà esistenziale sempre più soggetti, che nella frammentazione post-fordista precipitano nella regressione autoritaria e identitaria. Il Medio Oriente è sconvolto da guerre che muovono masse di profughi che suscitano, in Occidente, reazioni xenofobe che evocano scenari da anni Trenta. Negli Stati Uniti la presidenza è in mano al suprematismo bianco.Vorrei perciò riproporre quell'articolo, senza quel finale inconcludente.

Salvatore Cingari

Al centro del film di James Cameron è l'ipertrofia della potenza tecnica e dello spirito acquisitivo. L'inabissamento della nave, alle porte della prima guerra mondiale, rappresenta l'esito degenerativo della rivoluzione copernicana e la catastrofe stessa dell'Europa. L'età della sicurezza - come l'ha definita Stefan Zweig - preparava infatti una stagione di estrema instabilità, la *belle epoque* anticipava l'ingresso nel regno dell'orrore. La macchina spinta "a tutta" perseguendo un sogno di grandezza e di successo, si scopre sola in mezzo all'Oceano, come la ragione di Horkheimer, una maschera dell'assurdo, slegata dai suoi fini umani. Se il comandante della nave e l'ingegnere conoscono il *limite* e la *misura* a cui anche la tecnica può essere riportata e sentono la *responsabilità* - ovvero il nesso intimo col mondo - di andare incontro al proprio destino, Rose rimanda freudianamente l'insensata ambizione di Ismail - che provoca il disastro imponendo una velocità insostenibile al mezzo - ad un bisogno di compensazione erotica. Se nello specifico il problema del personaggio sembra essere il pene piccolo - o comunque l'animo piccolo, dato che poi irresponsabilmente egli fugge salvandosi la vita su una scialuppa -, è una più generale repressione dei corpi e dei cuori che viene enucleata all'origine della tragedia. L'età vittoriana è simboleggiata dalla madre di Rose, che oppone la concezione patrimoniale del matrimonio a quella basata sull'attrazione e dalla scena "impressionista" della bambina che si sistema il tovagliolo sul grembo, con movimenti rigidamente codificati, la cui visione spinge la protagonista ad abbandonarsi al suo amore per Jack. Quell'età, del resto, ha portato in seno l'imperialismo, producendo infine la guerra mondiale, che è come la prima reazione scomposta della borghesia assediata dall'incedere dell'estensione democratica dei diritti e dalla liberazione del *corpo* della società: i giovani, le donne e il Quarto Stato. L'esito estremo di tale reazione è la violenza nazi-fascista, che sviluppa l'aspetto coercitivo dello stato moderno impegnato



segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

a "sorvegliare" e a "punire", impersonato, nel *film*, da un lato dall'ex-poliziotto assistente di Cal e, dall'altro, dal lampo improvviso di reichiano sadismo che invade il volto dei marinai allorché, con la pistola alla mano, invocano "ordine" di fronte alla folla ormai ingovernabile. La scoperta del "corpo" - fisico-individuale e allo stesso tempo sociale - è raffigurata nel viaggio di Rose e Jack - non a caso concluso con la scena d'amore - nel ventre della nave, e in particolare nell'attraversamento della sala macchine, dove il progresso mostra quale carico di fatica e sfruttamento trascorra nelle sue vene di ferro e di fuoco. Il gioiello prezioso regalato da Cal a Rose per guadagnarne l'attenzione e che la donna getta infine nell'Oceano - una sorta di segno del potere perverso del danaro, che non a caso muove i cercatori di tesori nella parte ambientata ai nostri giorni - si immagina del resto provenire da Luigi XVI, quasi il simbolo dell'estrema resistenza al dispiegamento della libertà moderna. L'allusione politico-sociale è evidente: le scialuppe in numero inferiore al necessario, per salvaguardare l'estetica della nave, a scapito delle vite dei viaggiatori di terza classe. Anzi, per dare più aria alle signore, le scialuppe vengono riempite meno del possibile. Il tentativo contraddittorio di aprire le ali della modernità senza mantenere il nesso con il fondamento dei bisogni umani e dell'uguaglianza dei diritti che ad essi sono connessi ha come esito l'irrimediabile tragedia. Così nel 1912, come nel 1914 e nel 1939. La deriva criminale della modernità è ovviamente confermata nella figura di Cal, che rappresenta l'aspetto più selvaggio del capitalismo americano, sprezzante verso le "regole" rispettate dagli inglesi. Come per lo stesso transatlantico, la perdita del *limite* trasforma la *libertà* in *arbitrio individualistico*, la tecnica in violenza auto-distruttrice. L'unilateralità del personaggio è aperta soltanto dal suo amore per Rose - che peraltro forse qualcosa da lui riceve: l'emancipazione sessuale -. Ma questo amore è fatalmente egoistico e possessivo, dato che totalmente "acquisitivo" è il rapporto di Cal con il mondo: scimmia, cioé, del liberalismo. La compressione degli affetti operata dall'ipertrofizzazione ottocentesca del "pubblico" - la politica e il lavoro -, è frantumata dall'esplosione emotiva dei due protagonisti alla festa popolare, mentre gli "uomini" fumano sigari parlando di affari e di "pseudo-politica". La musica folkloristica irlandese, la birra, e le danze travolgenti - che all'epoca furono uno dei veicoli della liberazione della sensualità femminile -, scatenano lo slancio di Rose, che prodigiosamente aveva coltivato nel proprio carattere tutti i semi del nuovo. Indicativa, su ciò, anche la diatriba con Cal sull'arte contemporanea. Se dunque il *Titanic* è metafora della modernità impazzita, che dimentica bisogni e desideri votandosi all'assurdo e alla violenza, Jack e Rose della modernità rappresentano la tendenza emancipativa. La modernità, cioé, come autenticità e libertà. Jack è capace di amare e così si trova naturalmente - senza quasi volerlo - nella condizione di aiutare gli altri, di esercitare la giustizia, di sacrificare se stesso, proprio in quanto riesce ad essere se stesso. In lui individualismo e socialità sono indistinti. L'*universalismo*, cioé, confluisce senza fratture astratte nella sua capacità di *donarsi* e di *donare*. In questo senso egli è *veramente* capace di amare la sua donna come i suoi amici. Come la "nuova ricca" che gli presta il vestito da sera, come gli emigranti irlandesi ed italiani, Jack rappresenta il volto "democratico" dell'America stessa - in cui la vecchia Europa proroga il suo estenuato desiderio -, contrapposta a quella egoistica di Cal. C'é forse un po' di spirito trascendentalista emersoniano in questo pionere che si sente il re del mondo senza possedere nulla, se non la sua capacità - sia materiale che interiore - di vivere. Non a caso egli si esprime con le immagini - trovando in ciò l'affinità con Rose, che infatti ritroviamo, centenaria, a modellare ceramica -, in cui l'astrattezza della parola è redenta in una più immediata cifra creaturale, che della ragione fa esperienza viva. Rose è salvata da lui in tutti i modi in cui una persona può essere salvata. Quando si perde nell'acqua ghiacciata dell'Oceano, Jack assume una valenza cristologica. Egli salva Rose materialmente, prima impedendole di tuffarsi dal ponte; poi, mille volte, durante il naufragio; e poi, spiritualmente, parlandole con naturalezza di una prostituta senza una gamba ma dalle belle mani e spiegandole - senza pedagogismi: soltanto manifestando la propria esperienza - cosa vuol dire essere se stessi, e rinunciare, per la verità, a ogni tipo di sicurezza e di comodo, voltando le spalle a "doveri" non realmente sentiti. La salva donandole un'esperienza d'amore che per Rose sarà come il *prologo in cielo* della sua vera vita, una sorta di *mito* fondatore. A Rose non resta più niente di lui, se non il ricordo e la forza che da esso promana: non lo "ha", lo "è". Ma questo basta, fin dal momento in cui, ricevendo il suo spirito di sopravvivenza, trova la forza di attirare i soccorsi. Poi, quando si sottrae alle ricerche di Cal. E soprattutto quando ricostruisce la propria esistenza rinunciando a ricongiungersi con la madre e assumendo il cognome di Jack Dawson. Non parlerà più con nessuno di chi le ha dato la vita, neppure all'uomo che avrà a fianco e con cui - farà capire maliziosamente - vivrà pure momenti più eccitanti di quelli vissuti con Jack, segno che aveva imparato veramente a vivere - e per cento anni -, grazie a lui, che le aveva fatto scoprire tutto il suo valore. Era necessario che Jack, nel suo nomadismo, se ne andasse per sempre: il loro amore non poteva avere che la puntualità dell'atto creativo, immediatamente oscurato, come il lucreziano pianto del bambino dopo la nascita, dalla collisione con l'*iceberg*. L'amore successivo avrà i ritmi della vita e dovrà rendere conto del principio di realtà, sebbene determinato a misura del desiderio e dell'autenticità.

Salvatore Cingari

Professore Ordinario di Storia delle dottrine politiche università per stranieri di Perugia, vive tra Firenze Roma e Perugia. Diverse le pubblicazioni e studi, numerosi i suoi contributi in riviste scientifiche e recensioni

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube mese di novembre. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito

*Il canale YouTube di **Diari di Cineclub** è a cura di Nicola De Carlo*

Nicola De Carlo

Fosse Ardeatine: il filmato ritrovato di Luchino Visconti
https://youtu.be/VxbMNH9WDDw
Il primo film documentario realizzato da Luchino Visconti ha ritrovato la via di casa. Una 'chicca' scovata negli Stati Uniti da Luciano Martini, endocrinologo, appassionato di musica, cinema e storia che l'ha acquistato per un pugno di dollari. Il filmato fa parte del lungometraggio "Giorni di Gloria" del 1945, che colleziona materiali firmati da Luchino Visconti, Giuseppe De Santis e Marcello Pagliero. Luchino Visconti aveva ripreso su incarico dell'esercito anglo-americano il processo contro l'ex questore di Roma Pietro Caruso, svoltosi nell'attuale sede dell'Accademia dei Lincei, la fucilazione che ne seguì dello stesso Caruso, del delegato Scarpato e di Pietro Koch. Quest'ultimo responsabile della Pensione Jaccarino, conosciuta anche come "villa tristezza", famosa prigione fascista per le sevizie e i maltrattamenti, dove lo stesso Visconti era stato imprigionato per un breve periodo. Luciano Martini, 87 anni, professore all'Università di Milano per 40 anni, attraverso attente e lunghe ricerche ha ritrovato il nastro originale e lo ha acquistato da una piccola società americana. [*da Repubblica TV]*

Anneddoti di Cinema
FRANCESCO MASELLI - Peppino Amato, l'inglese, Rizzoli e i tagli al film La dolce vita
https://youtu.be/Aw-Ap6Hoa3c
Francesco Maselli - Il cinema che non c'è più
https://youtu.be/Kw1alPRRkOo
Michelangelo Antonioni e Franco Cancellieri - Citto Maselli
https://youtu.be/Ccjq8oilnmU
Francesco Maselli - Ricordando Franco Cristaldi
https://youtu.be/oiBrtcCkQew

Cines 100 anni di cinema
Cines 100 anni di Cinema raccontato da Tecnici e Maestranze (promo)
https://youtu.be/FUopd1xWxKM

100 Anni di Cinema - RAI 3
https://youtu.be/rwQXuFCnliM

Promo de La storia della Cines
https://youtu.be/9uBoQCm591k
Le orecchie in Scena Regia Adolfo Bartoli
https://youtu.be/hKLCKDyq2wQ

La Montagna del sapone
https://youtu.be/ZvmcihOv4Co
Ai tempi di Europa '51 a Roma la borgata di Primavalle veniva chiamata la montagna del sapone perché era talmente povera che non

c'era niente se non un insieme di casette basse senza bagni e desolanti dormitori pubblici. Riccardo Zoffoli intervista le persone che, residenti a Primavalle, hanno avuto la possibilità di lavorare in un film come Europa '51, ma soprattutto di conoscere un uomo come Roberto Rossellini.

Tedeschi e italiani insieme durante la guerra
https://youtu.be/MX7YcGKHW7Y
Tedeschi e italiani insieme durante la guerra: il filmato che commuove e sconcerta.
La storia scongelata. La storia che esce, letteralmente, dal frigorifero della memoria. Pochi istanti di impensabile quiete in un Paese in guerra, sei minuti che ci interrogano e forse ci sconcertano, perché l'immagine che ne esce non collima con quel che sappiamo di una guerra feroce, quella che devastò l'Italia del Nord tra la fine del 1944 e l'inizio del 1945. Soldati tedeschi, ufficiali della Wehrmacht sorridenti che interagiscono serenamente con civili italiani sorridenti, suore bambini, in Veneto. Ecco un video storico custodito da Home Movies [*da Repubblica TV]*

Cecilia Mangini 1
Ci domandiamo più se le cose hanno senso?
https://youtu.be/Z3qa7KgfDrk
Cecilia Mangini 2
Il "senso" del '68
https://youtu.be/JxHoaitAPek
Cecilia Mangini 3
Qual è il rapporto tra bellezza e arte
https://youtu.be/-iVu6UhG0iE
Cecilia Mangini 4
Cos'è l'arte
https://youtu.be/ZPYxFMmLvZQ
Cecilia Mangini 5
Come sta, oggi, la nostra democrazia?
https://youtu.be/TztfacgSiXM
Cecila Mangini 6
Il documentario come necessità
https://youtu.be/i8CJJRYtdjI
Cecilia Mangini 7
Che cos'è l'immagine e che è il fotografo oggi?
https://youtu.be/wfOd77EGN0s
Cecili Mangini 8
'Come' guarda, oggi, Cecilia Mangini?
https://youtu.be/gOHaOMEZ6hE
Cecilia Mangini 9
Essere donne
https://youtu.be/gNV6VeVOrSU
Mostre di Cecilia Mangini
RAI TG3 Lazio - Mostra Cecilia Mangini
https://youtu.be/Ny6xESeamyY
Interviste a Cecilia Mangini
Cecilia Mangini - Visioni e passioni fotografie 1952-1965, Intervista a Leandro Ventura -
https://youtu.be/X8V5QgFf180
Incontro con Cecilia Mangini
https://youtu.be/4mpqj7A4Yyo
Cinema del reale 2012: Raccontare il territorio con Cecilia Mangini
https://youtu.be/ONLfQnGGmVA
11/6/2017 ZAZÀ RADIO 3 - Cecilia Mangini
Audio della puntata realizzata da Marcello Anselmo, accompagnato da alcune foto della mostra "Cecilia Mangini - Visioni e Passioni", al Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari dal 31 maggio al 10 settembre 2017.
https://youtu.be/ixhx54TAArA
Sguardi Altrove Festival: incontro con Cecilia Mangini e Mariangela Barbanente
https://youtu.be/vk4fIhEOQ4M
Film di Cecilia Mangini
Essere donne un film di Cecilia Mangini
https://youtu.be/mk25pEfwcX4
Cecilia Mangini. Barcelona. Mayo 2011
Entrevista realizada durante la 19 Mostra de Films De Dones De Barcelona el 31 de mayo de 2011 a Cecilia Mangini.
https://youtu.be/hXceD95Y2nc
Stendali` (Suonano ancora) - 1959 - Cecilia Mangini
https://youtu.be/Ox0lTQprvdM
In Viaggio con Cecilia Mangini
In viaggio con Cecilia di Cecilia Mangini e Mariangela Barbanente
https://youtu.be/8z8BemEqEOs
Firenze, Festival dei Popoli, 1 Dicembre 2013. Alberto Lastrucci intervista le registe del film In viaggio con Cecilia di Cecilia Mangini e Mariangela Barbanente. Riprese di Cristina K. Casini e montaggio di Nicola Leone.

La rivoluzione russa e la rivoluzione delle immagini di Ejzenstein

Marino Demata

La Galleria degli Uffizi di Firenze ha colto l'occasione del centenario della Rivoluzione russa per focalizzare l'obiettivo sul genio artistico e visionario di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, riconoscendo in lui non soltanto il grande regista, ma anche il teorico del cinema capace di sperimentare sul campo le sue stesse teorie, per arrivare a nuove e più avanzate intuizioni. La bellissima esposizione temporanea, curata dal Direttore della Galleria degli Uffizi Eike D. Schmidt e da Marzia Faietti e Pierluca Nardoni, definisce giustamente quella di Ejzenstein una "rivoluzione permanente". Una rivoluzione che in certo senso, sotto il profilo artistico, è andata più avanti della stessa rivoluzione russa, che pure nella sua fase iniziale grandi e promettenti contributi innovativi aveva portato nelle arti. Nucleo fondamentale della mostra è l'arte del disegno in Ejzenstein: la mostra, tralasciando i disegni realizzati in funzione delle regie cinematografiche e teatrali dell'artista e quelli dedicati alla sua attività didattica nei confronti dei suoi allievi dell'Istituto di Cinematografia, si concentra su disegni più estemporanei, capaci di affiorare direttamente dai suo pensieri. E questa meravigliosa raccolta di disegni è funzionale alla creazione, all'interno della Mostra, di un percorso ideale capace di individuare i nessi teorici, logici ed anche pienamente visibili tra disegno, pittura e cinema. Non a caso in ciascuna delle cinque sale di cui consta l'esposizione il visitatore/spettatore è attratto dalla bellezza dei disegni, dai riferimenti pittorici soprattutto del Rinascimento e da alcune fondamentali sequenze dei film del regista, permanentemente e simultaneamente proiettati sullo schermo di cui ogni sala è dotato. Ejzenstein deve molto alla pittura rinascimentale e in particolare al genio di Leonardo Da Vinci, dal quale si aspetta in ogni momento di "trovare risposte sulla natura del cinema e sull'arte in generale" (1). Ad esempio l'affresco "con l'ultima cena gli insegna i gesti dell'attore e la drammaticità della messa in scena, che si trasforma in un racconto 'montato': i gruppi raffrontati, i singoli personaggi e i dettagli sono come inquadrature prese in campo lungo, medio e in primo piano..."(2). Naturalmente, se Leonardo Da Vinci è il suo fondamentale ispiratore, Ejzenstein fa ricorso anche ad altre fonti di ispirazione, innanzitutto a Michelangelo, ma poi anche a Paolo Uccello, Masaccio, Caravaggio, in una lista che potrebbe essere definita quasi interminabile, di volta in volta utilizzata a seconda delle proprie esigenze cinematografiche. La Mostra ha il merito di illustrare al visitatore qualche esempio concreto: nella terza sala scorrono immagini della battaglia sul ghiaccio dell'Aleksandr Nevskij in parallelo con quelle della Battaglia di San Romano di Paolo Uccello. Anche il visitatore meno avveduto non può non notare a questo proposito il debito di Ejzenstein nei confronti dell'arte rinascimentale. Dalla ispirazione rinascimentale dunque, ai propri disegni, alle singole inquadrature (i cosidetti "tipaz"), fino ad arrivare alle sequenze in movimento e al montaggio. Si diceva che Ejzenstein deve molto alla pittura rinascimentale; a sua volta il cinema deve moltissimo ad Ejzenstein, sia dal punto di vista teorico, sia nella reale e concreta realizzazione. Ed è appunto il progressivo precisarsi di una teoria del montaggio sempre più raffinata uno dei contributi più compiuti di Ejzenstein all'"arte cinematografica", come lui stesso esplicitamente la definiva. Il montaggio veniva da lui visto in funzione delle emozioni e sensazioni che si volevano suscitare nello spettatore. In tal senso il "montaggio delle attrazioni" veniva visto come lo strumento atto a suscitare emozioni improvvise nello spettatore, che sarà portato poi ad una riflessione su quanto sta accadendo sullo schermo. Tutto questo distoglierà lo spettatore dal torpore nel quale potrebbe piombare nel caso di una lettura troppo piatta della storia narrata attraverso le immagini del film. Ejzenstein sperimentò nei suoi film molti espedienti di montaggio tesi ad avvincere lo spettatore e a portarlo a riflettere. Ma sempre, al lavoro sul campo, con la macchina ad presa, si affiancava il lavoro di teorizzazione. Sono decine i saggi e gli articoli sul montaggio che è possibile consultare, perchè gran parte tradotti in italiano, a partire dalla celeberrima "Teoria generale del montaggio". Qualche esempio ci viene offerto nella esposizione fiorentina fin dalla prima sala, con gli improvvisi primi piani dei film muti, da *Sciopero* de 1924 a *La corazzata Potemkin* del 1925 a *Ottobre* del 1928. D'altra parte l'attività

segue a pag. successiva

Sergej Michajlovič Ėjzenštejn (1898 - 1948)

"La Corazzata Potemkin" restaurata, il capolavoro di Ejzenstejn nel 100° anniversario Rivoluzione russa

La scena della carica dei cavalieri Teutoni durante la battaglia del lago ghiacciato in "Aleksandr Nevskij" (1938) di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn

"Sciopero!" (1925), primo lungometraggio di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn

segue da pag. precedente

didattica di Ejzenstein e la sua febbrile attività di saggista lo spronavano a tradurre in lineamenti teorici tutte le sperimentazioni da lui portate avanti dietro la macchina da presa. Quando nel febbraio del 1946 fu colto da infarto e fu costretto ad una forzata inattività come regista, si mise a lavorare su due grandi progetti: la stesura di vari capitoli delle sue memorie e la stesura di una storia generale del cinema inserita nel contesto della storia generale delle arti, con intuizioni sulle possibilità e sul ruolo dei media che lasciano presagire scenari futuri che saranno poi effettivamente realizzati nel corso del secolo. Si tratta di opere incompiute anche perchè un secondo infarto, nel febbraio del 1948, lo porterà alla morte. Per vari motivi dunque l'incompiutezza, come la Mostra più volte ci ricorda, diventa una sorta di cifra distintiva del nostro regista, che lo accosta al suo idolo, Leonardo Da Vini. La Mostra degli Uffizi non tralascia di accennare al difficile capitolo dei rapporti tra Ejzenstein e il potere, che è un altro dei motivi della incompiutezza di alcune opere del regista. Ritornato in Russia dopo la parentesi messicana, Ejzenstein sembra trovare una buona intesa col governo sovietico. Frutto di questo clima più disteso è il film *Aleksandr Nevskij*, del 1938, metafora dei valori della Russia nei confronti del nazismo. Per questo film, supportato dalla musica di Prokof'ev, Ejzenstein fu insignito dell'Ordine di Lenin. Ulteriori onorificenze ricevette col film successivo, *Ivan il terribile*, prima tappa di quella che doveva essere una trilogia. Il film fu premiato col premio Stalin nel 1946 e rappresentò probabilmente il punto di maggiore sintonia del regista col regime sovietico. Una sintonia che preso si trasformerà nel suo contrario, con l'uscita della seconda parte della trilogia, intitolata *La congiura dei boiardi*, che non piacque al potere soprattutto per la eccessiva ricercatezza formale. Il film fu bloccato per anni e vide la luce solo nel 1958, dieci anni dopo la morte de regista. Naturalmente il terzo atto della trilogia non trovò alcuna compiutezza: ne restano solo poche sequenze peraltro non significative. Un capitolo parimenti trattato dalla Mostra è quello del soggiorno in Messico da parte di Ejzenstein, impegnato nel difficile progetto di realizzazione di un film sulla rivoluzione del 1911 di quel Paese e in genere sulla sua storia recente. Sappiamo del grande entusiasmo col quale il regista ha varcato la frontiera tra Stati Uniti e Messico per immergersi in una realtà che lo ha da sempre affascinato. Forte di un finanziamento ottenuto non dai produttori di Hollywood , come avrebbe sperato, ma da produzioni indipendenti ed esigenti, Ejzenstein gira una grande abbondanza di materiale, tutto significativamente rilevante, a tratti bellissimo e traboccante di poesia. Il recente film di Peter Greenway, *Ejzenstein in Messico*, riesce a farci scorgere l'interesse e la felicità di quei dieci giorni trascorsi a Guanajuato alla scoperta delle radici della rivoluzione messicana del 1911, ma anche alla scoperta di se stesso, della propria intima personalità e

"Ottobre" (1928) di Sergej M. Ėjzenštejn

"Ivan il Terribile" (1944) di Sergej M. Ėjzenštejn

sessualità. E parafrasando il titolo del romanzo da cui è stato tratto *Ottobre* (e il bellissimo *Reds* di Warren Beatty), cioè I *dieci giorni che sconvolsero il mondo* di John Reed, si è parlato, a proposito dell'esperienza messicana del regista, dei dieci giorni che sconvolsero Ejzenstein. Un riscontro illuminante lo troviamo nella Mostra degli Uffizi, che dedica ampio spazio al valore del soggiorno messicano del regista, partendo dagli illuminanti disegni che mostrano la sua versione originale dell'uomo vitruviano, la figura maschile basata sulla lettera X e circoscritta da cerchio e quadrato. Ritroviamo esposte nella Mostra otto varianti di tale soggetto, tutte di straordinario interesse e tutte puntualmente analizzate nel saggio "Exstasis e Protoplasma. Dentro e oltre il disegno secondo Sergej M. Ejzenstein" di Gerhald Wolf. Uno dei tanti saggi e articoli dei quali è ricco il bellissimo volume/catalogo della Mostra, edito da Giunti, da intendersi come strumento veramente unico e indispensabile non solo per un orientamento originale della ricchezza contenuta nelle cinque sale, ma anche e soprattutto, per un arricchimento di conoscenza su particolari aspetti del'universo di Ejzenstein. Uno strumento che non dovrebbe mancare negli scaffali degli appassionati di cinema, per ritrovare il senso di una esistenza così ricca e complessa attraverso le voci di chi è riuscito ad approfondirne aspetti e punti di vista in gran parte sconosciuti o finora poco noti. Così come vorremmo concludere affermando che, anche per chi non vive a Firenze, la Mostra di cui abbiamo parlato sopra vale bene un viaggio, da intraprendere nelle prossime settimane, prima della sua chiusura prevista nei primi giorni di gennaio. Da intendersi come viaggio verso le profonde fondamenta del mondo del cinema.

Marino Demata

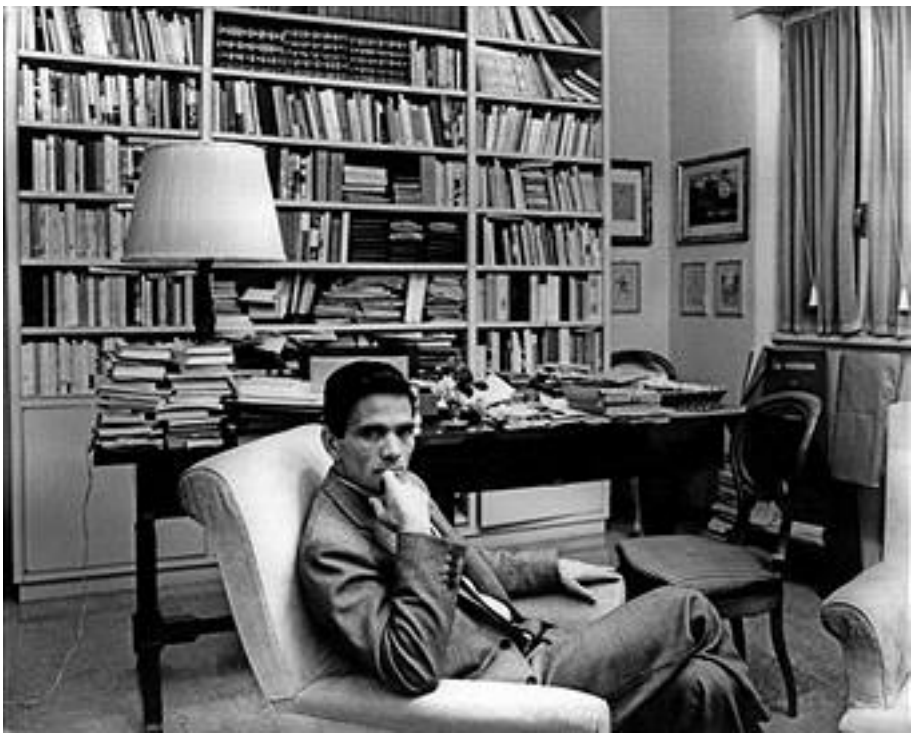
[1] Naum Kleiman: "Il viaggio di Ejzenstein a Firenze" in "Ejzenstein. La rivoluzione delle immagini" – Giunti ed. – pag. 17-18
[2] Ibidem

Il Dio del consumo, l'ibridismo e l'abiura nella visione di Pier Paolo Pasolini

Giorgia Bruni

Pasolini concepisce la borghesia non solo in quanto mera definizione di una certa classe sociale ma come un modello di comportamento e una forma di pensiero assoluti, imbrigliati ineluttabilmente in dinamiche imposte dalla società senza soluzioni o vie di fuga. *La borghesia italiana è stranissima: è simultaneamente laica e cattolica, liberale e controriformistica, ossia non è niente.*[1] Nato in un ambiente piccolo borghese, il poeta, in tenera età, non conosce l'esistenza di ulteriori mondi al di fuori di quest'ultimo; la rottura si verifica in seguito alla scoperta del mondo contadino friulano rafforzandosi, poi, definitivamente al contatto con il sottoproletariato romano di cui apprezzerà sempre la ricchezza della cultura popolare e la genuinità dell'esistenza. Il rapporto con il mondo sottoproletario subisce una vera e propria mitizzazione operata dallo scrittore attraverso il ricorso alle categorie del sacro e del primitivo. Esso simboleggia l'Altrove, l'alternativa alla rigida prigione borghese in cui, tuttavia, è innegabile che operino gli intellettuali. Pier Paolo si avvicinerà al cinema negli anni 60' proprio per riscoprire, attraverso l'immagine, un'espressività che purtroppo esala gli ultimi respiri, terribilmente schiacciata dal peso del capitalismo imperante negli anni del *boom economico.* Il film - documentario *Comizi d'amore* , girato nel 1963, è una denuncia ai danni del piccolo e chiuso mondo borghese: il lavoro consiste sostanzialmente in diverse sequenze di interviste agli italiani sul tema, scottante all'epoca, della sessualità per dimostrare e constatare i mutamenti sociologici e antropologici del Bel Paese. Pasolini, intervistando alcune giovani calabresi, concluderà che, nonostante il dilagante conformismo e la paura di proferire le proprie opinioni, queste ragazze sono le uniche a sostenere le loro coraggiose idee. In *Teorema* (1968) l'autore proporrà l'esperienza sessuale e il sacrificio quali sole vie di salvezza. Il film ha come protagonista una famiglia borghese che si trova a confrontarsi con un Ospite misterioso e inatteso tuttavia in grado di esercitare un fascino e un'attrazione irresistibile su tutti gli abitanti della casa sconvolgendo per sempre i loro destini e la loro claustrofobica visione del mondo priva di realtà e autocoscienza. La sacra bellezza dello sconosciuto scuoterà il modus vivendi arido e prestabilito dei personaggi destabilizzandoli dall'interno. Quando il borghese si confronta con l'elemento che la sua condizione omologata ha eliminato (la sacralità, in questo caso la sacralità legata al sesso e alla poesia) il contatto rischia di essere tanto forte da portare alla disperazione e alla definitiva perdita di se stessi: il che avviene puntualmente per tutta la famiglia borghese coinvolta nel "teorema". L'agognato mondo altro che permette di salvarsi dall'omologazione borghese è l'universo sottoproletario romano umile, semplice, spontaneo, dominato da rapporti reali, di cui Pasolini celebra la vitalità in *Ragazzi di vita*, in *Una vita violenta*; *Accattone, Mamma Roma.* Anch'esso però, è destinato ad una fine di cui si rende colpevole ciò che l'autore chiama *neo-fascismo*: il consumismo e la televisione, nuovi strumenti del potere. *Il fascismo, voglio ripeterlo, non è stato sostanzialmente in grado nemmeno di scalfire l'anima del popolo italiano: il nuovo fascismo, attraverso i nuovi mezzi di comunicazione e di informazione (specie, appunto, la televisione), non solo l'ha scalfita, ma l'ha lacerata, violata, bruttata per sempre...*[2] La televisione si è macchiata, secondo lo scrittore, dell'orrendo delitto di aver abolito le "sottoculture" contadine e operaie che, durante e nonostante il fascismo, continuarono a crescere aderendo solo a parole alla parabola che voleva ridurre il popolo ad una massa non pensante e incapace di alzare la testa e lo sguardo verso altri ideali. Le culture "minori" nella mera adesione di facciata, dunque, pur sottostando ad una dittatura continuarono ad essere libere e a crescere mantenendo intatta la loro essenza. Negli anni 70', invece, la nuova tirannia del consumismo innalza il centro abbattendo le periferie: la loro cultura, il loro stesso linguaggio. *Nessun centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi. Il fascismo proponeva un modello, reazionario e monumentale, che però restava lettera morta. Le varie culture particolari (contadine, sottoproletarie, operaie)continuavano imperturbabili ad uniformarsi ai loro antichi modelli: la repressione si limitava ad ottenere la loro repressione a parole [...]*[3] La televisione, attraverso il suo potere accentratore, ha assimilato a sé l'intero Paese dando vita ad un'oscura forza distruttrice che ha cancellato ogni autenticità e concretezza imponendo i modelli standardizzati della nascente industrializzazione. La nuova industrializzazione non si accontenta più di un uomo "che consuma" ma recita preghiere ad un neonato dio del consumo il quale si fa portavoce dell'unico *verbum* da perseguire ciecamente. *Un edonismo neo laico, ciecamente dimentico di ogni valore umanistico e ciecamente estraneo alle scienze umane.*[4] Pasolini parla di un edonismo neo laico in quanto non c'è nulla di religioso nel modello preconfezionato del giovane uomo e della giovane donna proposti e imposti dalle trasmissioni televisive: entrambi conferiscono valore e dignità all'esistenza umana solo in relazione alla logica del consumo. Il cineasta afferma che gli italiani sembrano aver accettato con grande entusiasmo questo nuovo vangelo divenendone fedeli adepti eppure Pasolini si domanda sino a che punto lo abbiano compreso. Egli, per trovare una risposta a questa domanda, ammette due possibilità: la popolazione italiana ha realizzato il fenomeno solo in parte oppure lo ha realizzato in maniera tanto minima da esserne divenuta vittima

segue a pag. successiva


Pier Paolo Pasolini nella sua casa a Roma, 1962

1 *M.A.BAZZOCCHI, Pier Paolo Pasolini, Mondadori Biblioteca degli scrittori, ottobre 1998, p 58*

2 *Ivi, .60.*

3 *P.P.PASOLINI, Scritti corsari, Garzanti, gli Elefanti, settembre 1996, p 22.*

4 *Ivi, p.23.*

segue da pag. precedente

sacrificale. Il mondo del sottoproletariato fino a pochi anni prima dell'avvento della nuova fede non provava vergogna o imbarazzo per la propria ignoranza anzi *Erano fieri del proprio modello popolare di analfabeti in possesso però del mistero della realtà. Guardavano con un certo disprezzo spavaldo i "figli di papà", i piccoli borghesi da cui si dissociavano, anche quando erano costretti a servirli [...].*[5] In un'Italia assediata quasi inconsciamente dal *dio del consumo* che esalta a cuore pulsante del proprio credo il feticismo delle merci e dei beni succedanei, i sottoproletari iniziano ad avvertire un certo disagio; ha inizio il terribile processo di assimilazione ai borghesi che ieri schernivano e da cui prendevano le distanze. *Hanno abiurato dal proprio modello culturale (i giovanissimi non lo ricordano neanche più, l'hanno completamente perduto) e il nuovo modello che cercano di imitare non prevede l'analfabetismo e la rozzezza.* I ragazzi del sottoproletariato, tanto amati da Pasolini, quando hanno iniziato a vergognarsi delle loro radici inevitabilmente hanno rinnegato la loro cultura popolare: un patrimonio che andrebbe, al contrario, ardentemente custodito. Il ragazzo piccolo borghese, nello stesso tempo, si trova in un vortice di disperata assimilazione al modello televisivo imperante che lo rende infelice e frustrato. Assistiamo, impotenti, al verificarsi di un ibridismo: i sottoproletari si imborghesiscono o, almeno, tentano di imborghesirsi e i borghesi rincorrono ancor più disperatamente modelli preconfezionati: in ambo i casi la posta in gioco è la perdita dell'identità. La cultura degli ibridi è un ostacolo all'uomo vecchio che ancora, affannato e quasi morente, dimora nel loro spirito ma che, ormai, è incapace di progredire, di salvarsi, di rinascere. La nuova categoria degli ibridi è, per questo, vittima dell'intorpidimento delle facoltà intellettuali e morali: al centro di tale desolazione troviamo la televisione con le sue colpe, le sue responsabilità, il suo incommensurabile peso. La responsabilità della televisione non risiede tanto nel suo essere un mezzo tecnico quanto nel suo rivelarsi uno strumento del potere. *La responsabilità della televisione, in tutto questo, è enorme. Non certo in quanto "mezzo tecnico", ma in quanto strumento di potere e potere essa stessa. Essa non è soltanto un luogo attraverso cui passano i messaggi, ma è un centro elaboratore di messaggi. È il luogo dove si fa concreta una mentalità che altrimenti non si saprebbe dove collocare. È attraverso lo spirito della televisione che si manifesta in concreto lo spirito del nuovo potere.*[6] Il 10 giugno del 1974, poco dopo il referendum sul divorzio, Pasolini pubblica sul Corriere della Sera un articolo intitolato "*Gli italiani non sono più quelli di una volta*". L'intellettuale parla di una mutazione estremamente ampia che ha coinvolto gli abitanti della penisola: essi onorano il dio del consumo e il dio del consumo, dall'alto del suo "divino" potere, è riuscito nell'attuazione di una metamorfosi di coscienze che divengono poco coscienti e ignare di essere inesorabilmente cambiate. Pier Paolo nomina tale processo "rivoluzione antropologica". *Quest'uomo non ha più radici, è una creatura mostruosa del sistema; lo ritengo capace di tutto.*[7] L'articolo in questione provoca l'immediata reazione dei comunisti: intervengono Maurizio Ferrara, Italo Calvino, Franco Ferrarotti accusando Pasolini di nostalgia del passato e di irrazionalismo estetico. Il fulcro dell'amarezza dello scrittore bolognese, espressa a chiare note nell'articolo in questione, sussiste nell'affermazione: *[...] i ceti medi sono radicalmente – direi antropologicamente cambiati: i loro valori positivi non sono più valori sanfedisti e clericali ma sono i valori (ancora vissuti solo esistenzialmente e non "nominati") dell'ideologia edonistica del consumo e della conseguente tolleranza modernistica di tipo americano. È lo stesso Potere, attraverso lo "sviluppo della produzione di beni superflui, l'imposizione della smania del consumo, la moda, l'informazione (soprattutto, in maniera imponente, la televisione) a creare tali valori [...] l'Italia contadina e paleoindustriale è crollata, si è disfatta, non c'è più, e al suo posto c'è un vuoto che aspetta probabilmente di essere colmato da una completa borghesizzazione [...]*[8] Pasolini non accetta la cultura di massa, non accetta la nascita di ibridi sradicati dalle proprie radici rinnegate per colpa del potere che controlla ogni azione umana indirizzandola a suo piacimento. Il libero arbitrio è morto e, con esso, sono deceduti anche i veri italiani. I sottoproletari hanno abiurato e, così, anche lo scrittore disgustato abiurerà alla Trilogia della vita che ne celebrava l'innocenza, la passione, la genuinità. *[...] per qualche anno mi è stato possibile illudermi ma che non venga in mente di pensare a coloro che criticavano, dispiaciuti o sprezzanti, la Trilogia della vita che tale abiura sia stata dettata dalle loro critiche [...] le ragioni sono più profonde e drammatiche [...] la liberalizzazione sessuale, frutto della tensione progressista degli anni Cinquanta e Sessanta è stata vanificata dalla decisione del potere consumistico di concedere una vasta (quanto falsa) tolleranza. La realtà dei corpi innocenti è stata violata, manipolata, manomessa dal potere consumistico [...].*[9]

Giorgia Bruni

5 *Ivi, p.26.*

6 *Ibidem.*

7 *P.P.PASOLINI, Lettere, II volume cit p CLIV.*

8 *P.P.PASOLINI, Scritti corsari, cit p 40.*

9 *V.RUSSO, "Io, cupo d'amore..." tre interventi su Pasolini, Salerno editrice, febbraio 1998, pp 30-31.*

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XI)

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

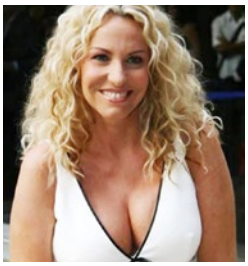
Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione

(Non abbiamo la certezza che questa citazione sia di Giacomo Devoto o Ennio Flaiano, ma va bene lo stesso. il concetto tiene. La profezia si è avverata)

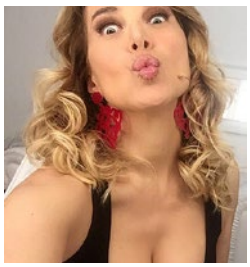
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

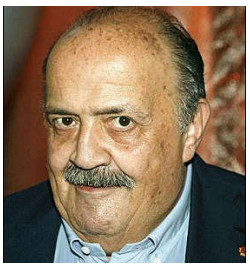
Fabrizio Frizzi

Bruno Vespa

Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

Vittorio Sgarbi

Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi

Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappa's Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Marina Ripa di Meana

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

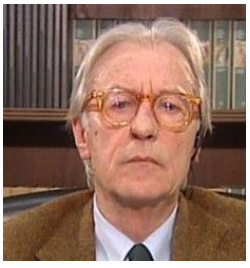
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

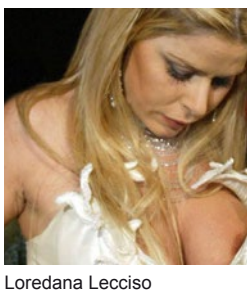
Federica Panicucci

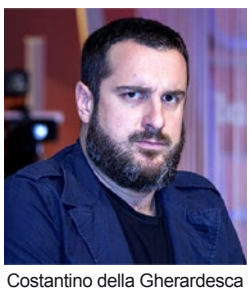
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Tv: l'incanto perverso del piccolo schermo

[...] Non c'è per l'uomo preoccupazione più ansiosa che di trovar qualcuno a cui affidare al più presto quel dono della libertà, col quale quest'esser infelice viene al mondo.
Questa esigenza di una genuflessione "in comune" è il più grande tormento [...] fin dal principio dei secoli.
Noi avremo acconsentito ad abolire la libertà, che faceva loro paura, e a porli sotto il dominio nostro. [...]
"I fratelli Karamazof" di Fëdor Michajlovič Dostoevskij

Lucia Bruni

Quando Dostoevskij mette in bocca queste parole al Grande Inquisitore de "I fratelli Karamazof", dimostra di aver ben presente Etienne De La Boétie e quel suo *testamento filosofico*, "Discorso sulla servitù volontaria", che egli affida in punto di morte all'amico Michel De Montaigne e che poi, proprio per talune sue peculiarità interpretative, vivrà un destino assai altalenante nei tempi a venire. In quattro righi scarsi abbiamo concentrato il richiamo a tre dei nomi più illustri della storia letteraria e di pensiero degli ultimi cinque secoli: due vissuti in pieno Cinquecento, l'altro, un po' più vicino a noi. Ma perché scomodare tanta nobiltà di scrittura per entrare nel microcosmo del piccolo schermo? E' presto detto. Il "Discorso sulla servitù volontaria" di La Boétie (scritto probabilmente fra il 1548 e il 1553 e palesemente antimonarchico) nonostante la notevole distanza di tempo che ce ne separa, è un testo che ancor oggi affascina per la forza con cui ammonisce i cittadini che si lasciano asservire al potere politico. Questa è dunque la provocazione dell'Autore: anche il potere autoritario più violento e schiavizzante, se si mantiene nel tempo, ha un reale consenso della popolazione; vi è in essa come una volontarietà al servilismo. Vi si denuncia dunque in primis la facilità con cui l'essere umano è tentato da logiche servili, come se il servilismo fosse parte della sua stessa natura. La Boétie ci fa riflettere sul concetto che solo con l'educazione a una "sana cultura", si può costruire un cittadino "cosciente e maturo", indipendente e provvisto della capacità di giudizio. Ed ecco allora il piccolo schermo (oggi non più tanto piccolo), ovvero la TV, che nei sessant'anni e più dalla sua comparsa in Italia, è andata divenendo padrona (e tiranna) della nostra intimità più preziosa, la casa; e soprattutto del nostro pensiero e di alcune scelte anche importanti. L'uso indiscriminato di questo mezzo così idolatrato, dove tutto e il contrario di tutto detta legge, e, specie negli ultimi tempi, crea inganni culturali sempre maggiori, nella stragrande maggioranza dei casi, non invita alla riflessione bensì tende solo a informare e a diffondere notizie che talvolta poi smentisce, scredita, distrugge o, se conviene, rielegge a verità assoluta. Una autentica fiera del mendace? Per giunta *"le informazioni, di per sé, non fanno cultura"*, scrive nel suo saggio "Scienza e coscienza" (EDB, 2014), il sociologo Franco Ferrarotti. E ancora: *"Le informazioni sono necessarie, ma non sufficienti. La persona di cultura è la persona 'coltivata', vale a dire colui o colei che sa trarre dalle informazioni, una sua tavola ragionata delle priorità. Altrimenti non ha cultura, ma solo una congerie informe di nozioni che formano, al più, la boria dell'idiot savant, che sa tutto, ma non capisce nulla."* Tutto questo può portare all'atrofia della curiosità, ossia alla mancanza di un reale interesse per accrescere la propria conoscenza. Il campo si restringe, e da qui, la tendenza a delegare, in modo più o meno cosciente, la nostra libertà di scelta: non ne siamo più i padroni assoluti. Ecco che ritorna, quasi monito perverso, il messaggio di Dostoevskij sul tormento del libero pensiero e quello di La Boétie sul servilismo politico. Mi rendo conto che l'argomento è molto vasto e complesso ma credo sia doveroso, nel nostro momento storico della massima informatizzazione, porsi delle domande che siano da approccio a talune riflessioni in merito al nostro futuro culturale. Perché senza cultura non esiste essere umano, esiste solo l'animale che nasce, vive e muore, senza una reale presa di coscienza, indispensabile a trasformare un "branco" in una comunità, ossia in una società civile; un suddito in un cittadino. Ecco che la TV potrebbe molto, se solo non avesse man mano, negli ultimi vent'anni e più, perduto la dignità della comunicazione. La soppressione di taluni programmi come il teatro o il cinema d'autore, ad esempio, il quale ultimo raramente fa la sua comparsa, in favore di squallidi, inutili e alienanti talk-show, autentico specchio per allodole che ammanta di protagonismo lo spettatore illudendolo, con il gioco della "trasparenza" dell'informazione, di essere arbitro del proprio destino (quando, questo, lo sappiamo, è già deciso altrove); o, peggio ancora, certi stupidari (quello della De Filippi credo li superi tutti) di ogni categoria, o ancora, racconti in diretta di vicende lacrimevoli, passati per vita vissuta, e del tutto costruiti in studio. Perché la dignità è l'altra faccia dell'essere umano, quella che lo rende realmente libero e che in certi programmi viene oltraggiata e calpestata. Ma, come abbiamo visto, l'uomo tende a rinunciare al "peso" di questa libertà, e inconsapevolmente, deprivato della cultura di pensiero, si consegna alla "dittatura" del servilismo politico. Altra faccia del prisma televisivo è l'immagine che si fa "verbo" a tutto discapito della parola. Ma... *"l'importanza del suono e della voce non può essere ignorata e neppure sottaciuta"*, scrive Ferrarotti nel suo saggio "La parola e l'immagine" (Solfanelli, 2014). *"Ritenere"*, prosegue il sociologo, *"che l'immagine, nel suo maestoso mutismo, possa soppiantare totalmente –nel prossimo futuro – il suono puro vale a dire il semplice suono, prescindendo dall'eventuale significato è una perdita secca, forse irreparabile."*

Maria De Filippi e Maurizio Costanzo in una caricatura di Luigi Zara

Come non ricordare, al proposito, l'osservazione di Jean-Jacques Rousseau nel capitolo sedicesimo del suo "Saggio sull'origine delle lingue"? *"Ogni materia è colorata; ma i suoni preannunciano il movimento, la voce preannuncia un essere sensibile; soltanto i corpi animati cantano. Può la parola descrivere l'immagine?"* In un atto di reciproco sodalizio, dunque, l'immagine muta si servirà della parola per completare il proprio messaggio. Il teleschermo dovrebbe fungere quindi da stimolo e da motore di ricerca. Purtroppo l'odierna TV non assolve il compito. Non posso concludere questo breve excursus di riflessioni sulla nostra quotidiana "compagna di ventura", senza ricorrere ancora al sociologo Franco Ferrarotti, che con i suoi piccoli ma sostanziosi "breviari filosofici", apre mondi di conoscenza. Nel 2012 uscì per le Edizioni Solfanelli: "Un popolo di frenetici informatissimi idioti", dove si offriva al lettore un percorso di considerazioni sull'uso smodato dei mezzi informatici. Fra questi mi sembra opportuno inserire la TV, ormai "regina" di qualsiasi percorso di comunicazione. *"Sono i media che non mediano"*, scrive il sociologo, *"i mezzi di comunicazione che in realtà non comunicano, che non hanno niente di formativo da comunicare, eticamente irresponsabili, nel senso che pongono tutto sullo stesso piano, acriticamente, in modo paratattico, dai discorsi del Papa alla pornografia e alla violenza gratuita. Informano, ma soprattutto deformano o trasformano, inevitabilmente trascinando tutto verso il basso, l'istintivo, l'elementare, l'emotività primitiva contro il ragionamento. [...] Due logiche si contendono, nel mondo odierno: la logica della lettura e quella dell'audiovisivo. [...] La logica della lettura è analitica, cartesiana, una parola dopo l'altra, una riga dopo l'altra. Ha bisogno di solitudine, silenzio, concentrazione ... La logica dell'audiovisivo colpisce invece con l'immagine sintetica: premia e stimola l'emotività contro la freddezza del ragionamento; incanta e assorbe ai limiti dell'ipnosi."* Per fortuna, non tutto sembra perduto: ci sono ancora angolini non contaminati dove certi programmi TV (Rai Storia, ad esempio) si sforzano di informare secondo i canoni dell'onestà e consegnano allo spettatore la loro fetta di conoscenze, facendosi veicolo, attraverso immagini e parole, del nostro vasto patrimonio italiano ricco lettere e di scienza.

Lucia Bruni

I Circoli del Cinema, Cineclub, Cineforum informano

Il Cineclub Fotovideo Genova FEDIC

Claudio Serra

Il cineamatorismo come fenomeno culturale si è sviluppato in Italia in grandi proporzioni nel secondo dopoguerra, importato forse dagli stranieri, americani soprattutto. Essi sostituivano spesso alla macchina fotografica la cinepresa per riprendere luoghi e persone del paese ospitante. Gradualmente, con l'accrescersi del benessere, questa passione si diffuse anche in Italia tanto che nei primi anni Sessanta erano ben 2 milioni gli appassionati del film a passo ridotto (i "mitici" 8 e 16 millimetri che presto sarebbero stati sostituiti dal formato Super 8) che si cimentavano a riprendere scene familiari, ovvero un tipo di film che si limitava a fissare, per mantenerne il ricordo, le scene di vita domestica, i figli, i parenti, le "grandi" occasioni, le zone, i viaggi e i momenti di villeggiatura. Con il diffondersi del succitato fenomeno, a Genova il 16 marzo 1964 fu istituito il Circolo Cineamatoriale Genovese in cui si riunivano settimanalmente gli oltre 100 soci per visionare e commentare insieme le loro opere che costituivano un salto di qualità rispetto ai filmini turistici e familiari. Fin da subito il Circolo entrò a far parte della Federazione Nazionale Cineamatori, raggruppante numerosi Cineclub in tutta Italia che partecipavano ogni anno al "Fotogramma d'Oro", un concorso che, negli anni a seguire, assunse un livello internazionale ed al quale i soci del Circolo partecipavano assiduamente, vincendo ben 13 Fotogrammi d'Oro, 9 d'Argento, e 14 di Bronzo. I soci del Circolo Cineamatoriale Genovese, oggi Cineclub Fotovideo Genova, hanno realizzato negli anni centinaia di film, documentando ogni aspetto inedito e curioso della città della Lanterna e della Liguria, tra luoghi

Alberto Schiaffino alla macchina da presa negli anni Sessanta (Archivio Cineclub Fotovideo Genova)

scomparsi e volti d'altri tempi. Nell'archivio dell'Associazione, raccolto peraltro in un catalogo disponibile gratuitamente su richiesta, si ritrovano anche film documentari di avvenimenti di cronaca tra cui il naufragio della nave "London Valour", la tragica alluvione del 1970, la demolizione del quartiere di Piccapietra ripreso alla fine degli anni Cinquanta, la triste storia del transatlantico "Michelangelo", la storia dei rimorchiatori del porto di Genova, la realizzazione dell'Autostrada dei Trafori Genova-Ovada-Alessandria. Non mancano inoltre film a soggetto realizzati con budget ridotto, spesso affidandosi della buona recitazione di attori provenienti da esperienze di spettacoli teatrali. La pellicola fu abbandonata verso la fine degli anni Ottanta e sostituita dal più moderno videotape, dai costi assai più contenuti. Nel frattempo purtroppo il numero dei soci del Cineclub si è ridotto notevolmente, non riuscendo a realizzare un valido ricambio generazionale, anche a causa della scarsa propensione all'associazionismo delle

Serata di proiezione al Cineclub Fotovideo Genova, (foto Claudio Serra)

10 giugno 2017, Concorso La Lanterna, serata finale di premiazione a Cristiano Mori produttore del film a soggetto "Il sarto dei tedeschi" consegna il premio Mario Ciampolini (foto Claudio Serra)

Due attrici sul set di "Spezzando il silenzio" di Mario Ciampolini (foto Claudio Serra)

leve più giovani, che guardano al mezzo cinematografico più come un eventuale sbocco di lavoro che non ad una passione da coltivare a livello non professionale. "A tal proposito - afferma il Presidente del Cineclub Mario Ciampolini - occorre fare alcune considerazioni che meglio illustrano la situazione passata e presente

del nostro cinema. Il cineamatorismo di qualche decennio fa presentava un intrinseco valore sociale poiché spingeva gli autori a riunirsi per proiettare i loro filmati allo scopo di averne un giudizio e, nello stesso tempo, per giudicare il lavoro degli altri soci, creando così un valore aggiunto a questa nostra passione. Tutto ciò può, in un certo senso, spiegare perché alle sue origini il Circolo Cineamatoriale Genovese contava un grande numero di soci. Rispetto al passato, oggi in genere la tendenza all'associazionismo è in declino, prevalendo il valore individuale su quello sociale. Dobbiamo comunque riconoscere che oggi i film-makers hanno a disposizione mezzi e tecnologie avanzate che permettono di migliorare notevolmente l'aspetto tecnico delle loro opere con costi inferiori rispetto alla pellicola. Per concludere, in base alla mia esperienza pluriennale di autore nel settore dei cortometraggi - ribatte Ciampolini – suggerirei ai nuovi film-makers di curare con maggiore attenzione la comprensione dei propri lavori da parte del loro pubblico." A partire dal 2013 il Cineclub Fotovideo Genova aderisce alla Federazione Italiana dei Cineclub (FEDIC) mentre dall'anno successivo è stato rilanciato il concorso "Trofeo La Lanterna" che si svolge con cadenza annuale, raccogliendo sempre più consensi di partecipazioni da tutta Italia e dall'estero. Le categorie accettate sono fiction, documentari e film realizzati dalle scuole. E' in effetti un concorso un po' anomalo rispetto a numerosi altri, nel senso che le proiezioni dei film selezionati, anzichè essere concentrate in pochi giorni, sono effettuate nell'arco di circa tre mesi con cadenza settimanale. La premiazione è prevista generalmente nella prima decade di giugno. Una particolarità di questo concorso sta nel fatto che alla fine delle proiezioni dei film programmati in ogni serata, il pubblico può votare, per cui è stato istituito altresì un "Premio del pubblico". Dopodichè la serata di proiezione si conclude con un ampio dibattito sui film appena visti nel quale è coinvolto il pubblico presente in sala. Le attività ed i programmi del Cineclub sono costantemente aggiornati attraverso il sito www.cineclubgenova.net

Claudio Serra

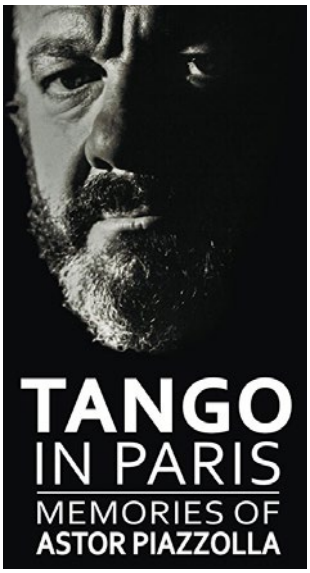
per info
cineclub@cineclubgenova.net

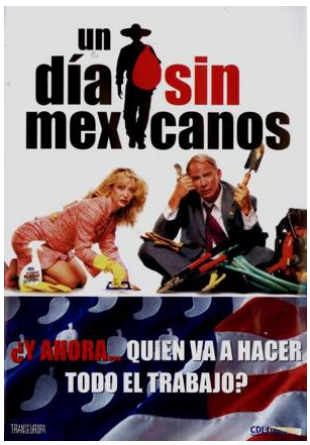
Festival del Cinema Latino Americano di Trieste

Alessandro Radovini

Dal 18 al 26 novembre si e' svolta presso il Teatro Miela di Trieste la XXXII edizione del Festival del Cinema Latino Americano. Anche quest'anno si e' confermata con successo la vocazione del festival di coinvolgere pienamente le istituzioni universitarie attraverso i suoi docenti e studenti, avendo la consapevolezza che il cinema e' anche possibilità di formazione ed esperienza culturale per i giovani. Gli organizzatori su questo si sono impegnati dando conferma e valore alle storiche convenzioni con l'Università di Trieste, Padova, Venezia e IUAV, con l'aggiunta quest'anno anche di una nuova partnership, l'Università di Udine. Il Festival del Cinema Latino Americano di Trieste e' stato fondato e continua ad essere diretto da Rodrigo Diaz, che ama scherzosamente definirsi come "il dittatore del festival", consapevole del fondamentale lavoro dei suoi diversi collaboratori. Sono stati 90 i film di quest'anno, in rappresentanza di Argentina, Brasile, Cile, Cuba, El Salvador, Honduras, Messico, Repubblica Dominicana e Venezuela. Tutti i film sono risultati molto interessanti. In apertura e' stato presenrato il documentario "Tango en París, recuerdos de Astor Piazzolla" di Rodrigo H. Vila dedicato al grande musicista, di cui ricorrono i 25 anni dalla sua scomparsa. Il film è stato realizzato grazie ai materiali d'archivio di casa Pons, che negli anni Settanta fu una sorta di ambasciata culturale argentina a Parigi. "In Argentina si può cambiare tutto, tranne il tango", si diceva, ma Piazzolla con la sua arte musicale e' riuscito a smontare anche questo luogo comune. Un altro film da menzionare tra i tanti proposti è "Un dia sin mexicanos"di Sergio Arau, che si basa – con un linguaggio esilarante e coinvolgente – su una semplice ma significativa domanda, perfino provocatoria oggi che si e' in pieno ottuso trumpismo. Cosa succederebbe agli Stati Uniti d'America se sparissero i messicani, così importanti per l'economia e per la stessa vita nordamericana? Cosa ne sarebbe ad esempio di Los Angeles? Il film scardina i luoghi comuni di quanti con il presidente Trump rigettano l'immigrazione e plaudono alla creazione di un muro che divida i due paesi. Il Festival del Cinema Latino Americano di Trieste quest'anno potrebbe perfino venir simbolicamente rappresentato solo da questo film, in quanto per sua natura condanna e aborre i 'muri'. Didatti la funzione del festival è stata sempre quella di voler essere un ponte tra la cultura e i popoli del continente latinoamericano, tra questi e l'Italia. E se il direttore scherzosamente si è definito 'dittatore', sugli schermi del Festival sono scorse le immagini della dittatura vera: quella del Cile, al quale è stata dedicata la retrospettiva del regista Ignacio Agüero. Questi e' noto a livello internazionale per essere stato tra gli ideatori di una delle azioni di comunicazione più innovative e rivoluzionarie degli Anni '80: la "Franja del No". Si tratta della campagna elettorale per il plebiscito che nel 1988 doveva confermare o meno la presidenza del generale Pinochet. Una campagna che venne impostata in modo originale, partecipativo e gioioso. Con il ritornello "La alegría ya viene" (Ora è il momento dell'allegria") non si fece riferimento alle miserie e alle atrocità del regime, ma si aprì una finestra sul futuro possibile, esprimendo il desiderio di una vita migliore, illuminata dall'arcobaleno che schiacciava il grigiore della burocrazia militare. I 13 film in concorso erano tutti inediti in Italia, in quanto e' quasi ferrea la regola di non presentare opere già viste altrove. " E se una pellicola è particolarmente interessante ma già passata su qualche altro schermo lontano da Trieste? – si potrebbe chiedere qualcuno – . "Se il film e' stato proiettato a Torino, ad esempio? O al Giffoni?". C'e' sempre un'eccezione che conferma la regola, perche' sarebbero stati davvero pochi i triestini ad aver avuto la possibilità di parteciparvi. E' il caso particolare di "Cabros de mierda", di Gonzalo Justiniano. Non si poteva rinunciare a un film così, per far si che le regole venissero rispettate l'opera e' stata presentata nella Sezione Ufficiale ma Fuori Concorso. E' bene ricordare che il film di Gonzalo è stato infatti presentato alla ultima recente Festa del Cinema di Roma riscuotendo un grande successo di pubblico. Un impegno del Festival è stato anche quello di diffondere la nuova filmografia latino americana. Al contrario di altre manifestazioni, che rimangono chiuse con le loro date e negli stessi luoghi, questo Festival ha avuto la possibilita' di essere replicato in modo itinerante con diverse sue opere grazie all'interesse e alle collaborazioni con altri soggetti culturali del territorio. Da menzionare un deciso passo in avanti, per la fruizione più diffusa e collettiva per il pubblico, si è avuto grazie al forte impegno per la sottotitolazione dei dialoghi da parte di Manuel Draicchio. Il passaggio che si e' avuto dalla traduzione simultanea in cuffia alla scrittura con i sottotitoli, oltre che aver consentito di sentire la lingua originale ha permesso una maggiore precisione nelle traduzioni. Ancora due sono state le novità da segnalare. Una è la nuova sezione "Finestra sul presente", che ha avuto lo scopo di fare luce su quanto accade oggi nel mondo latinoamericano (e che riprende nel nome la manifestazione "Finestre. Oltre i confini", organizzata per diversi anni dai circoli FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema di Trieste e a cui il Festival del Cinema Latino Americano diede un importante contributo). L'altra novità è stato il ritorno di una presenza di una giuria FICC, che appare di buon auspicio per la futura collaborazione del Festival con la FICC. Un auspicio di collaborazione che si indirizza anche e soprattutto verso la IFFS-Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema, che proprio nel continente latinoamericano è particolarmente attiva e sicuramente interessata a partecipare a questo bel progetto triestino.

www.cinelatinotrieste.org





"Cabros de mierda" di Gonzalo Justiniano

Alessandro Radovini

Vigile del fuoco, si dedica nel tempo libero all'associazionismo. Fondatore del Circolo Lumière di Trieste, dirigente della FICC. E' attivo nell'ARCI e nei circoli culturali sloveni del Friuli Venezia Giulia.

Convegno

Un futuro senza cinema? Nuove idee per rilanciare le sale cinematografiche

Organizzato dal "Comitato per la riapertura del cinema Galaxy", 17 novembre, Biblioteca Basaglia, Roma

Stefano Macera

Fare rete per trovare assieme soluzioni al problema delle sale cinematografiche che chiudono, a Roma come in altre città. E' questa l'idea che ha ispirato il Convegno *Un futuro senza cinema?*, organizzato dal Comitato per la Riapertura del Cinema Galaxy e svoltosi il 17 novembre presso la biblioteca Franco Basaglia, a Primavalle. All'evento è accorso un pubblico numeroso e attento, solo in piccola parte composto da addetti ai lavori. In sede di apertura, Renato Rizzo, uno degli organizzatori, ha sottolineato la necessità di realizzare una mappatura nazionale dei cinema non più attivi. Una ricognizione utile a leggere più in profondità il fenomeno, nonché a mettere meglio a fuoco la effettiva distribuzione dei luoghi d'intrattenimento e di cultura nel paese. D'altra parte, avere un quadro preciso della situazione può aiutare a calibrare meglio gli interventi per arginare una tendenza che non può essere accettata come un "dato di natura". Tra questi, a detta di Daniela Maurizi, un'altra esponente del Comitato, vi possono essere l'alleggerimento dell'iter burocratico da affrontare e forme di defiscalizzazione per chi vuole ristrutturare una sala. Ma quello che si ha di fronte è un cambiamento di natura epocale, con risvolti antropologici e culturali, Lo ha sottolineato Ugo G. Caruso, storico dello spettacolo, facendo riferimento a quelle generazioni che hanno un rapporto sempre meno frequente con la sala buia. E ribadendo che la difesa delle forme classiche di fruizione dell'audiovisivo non è passatismo né cedimento a un vena nostalgica. I cinema sono dei presidi di cultura, la cui presenza – affiancata a quella di altri servizi – è essenziale per l'autonomia dei singoli quartieri, dunque anche per connotare in senso policentrico una città. Che le trasformazioni in corso siano di natura profonda, è indubbio anche per Ugo Baistrocchi, intervenuto per **Diari di Cineclub**. Ma non è detto che le sale debbano per forza venire meno, il punto è invece se esse riescono a trovare la sintonia con i mutamenti in corso anche nel tessuto sociale. Per dire, la società italiana è sempre più multietnica, però sono ancora pochi i cinema che ne tengono conto, proiettando film per le comunità di immigrati presenti nel territorio. Inoltre, per fidelizzare un pubblico in un contesto nuovo, che sembrerebbe fatto apposta per favorire la visione casalinga degli film, occorre ripensare le sale cinematografiche, rendendole polifunzionali, sul modello, vincente, dell'Anteo di Milano, dove alle sale di proiezione si aggiungono il caffè letterario, la Biblioteca dello Spettacolo e altri servizi socio-culturali. A ciò andrebbero aggiunte forme di sostegno rivolte allo spettatore, come quegli abbonamenti mensili che, con una modica spesa, consentono in

Mario Balsamo, cineasta e docente Centro Sperimentale di Cinematografia di Palermo

Renato Rizzo e Daniela Maurizi membri del comitato per la riapertura del cinema Galaxy

Umberto Carretti, Sic- CGIL Area produzione culturale, Cinema e audiovisivi (le foto dei relatori sono di Michael Wernli)

Ugo Baistrocchi rappresentante lavoratori MiBACT - DGC e redattore Diari di Cineclub con Daniela Maurizi

Francia l'accesso a qualsiasi sala appartenente a determinati circuiti. Tornando al caso italiano, Baistrocchi ha poi spiegato le modalità con cui la legge 220 del 2016, recante "Disciplina del Cinema e dell'Audiovisivo", interviene a sostegno della riattivazione delle sale cinematografiche chiuse o dismesse. Ritenendo le risorse economiche messe a disposizione - 120 milioni suddivisi tra gli anni che vanno del 2017 al 2021 - inadeguate all'entità del fenomeno, egli ha comunque segnalato che nell'assegnazione dei fondi vi sono alcune priorità, ad esempio riguardanti le sale storiche o comunque esistenti prima del 1980 (il Galaxy può rientrare nella seconda tipologia). Su un piano diverso è intervenuto il regista Mario Balsamo, che attraverso il resoconto delle vicende promozionali e distributive del suo documentario *Mia madre fa l'attrice* (2016), ha evidenziato le difficoltà attualmente incontrate dal cinema italiano di qualità, che raggiunge un numero di spettatori sempre più esiguo. Per far circolare la sua opera, egli ha

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

affiancato alla distribuzione "ufficiale" della BIN, quella più "informale" della Rete degli Spettatori, che ha portato il film nei piccoli centri. L'incasso è stato modesto, però paradossalmente, quando il film è stato mandato da Rai Uno (in seconda serata, lo scorso agosto), ha avuto buoni ascolti: forse l'articolata strategia che ha cercato di prolungarne la vita nelle sale gli ha creato attorno una visibilità che ha finito per riflettersi positivamente sul passaggio televisivo. Umberto Carretti, coordinatore politico Slc-Cgil Area Produzione Culturale – Cinema audiovisi, è tornato sulla legge 220 del 2016, manifestando un'opinione più positiva di quella espressa da Baistrocchi. Il sindacato è stato ascoltato nella stesura dei Decreti Attuativi di quel provvedimento, ottenendo che i produttori che non pagano regolarmente i lavoratori vengano tagliati fuori dai finanziamenti. In generale, l'elemento che spinge a una valutazione relativamente favorevole è che il sostegno alla produzione stabilito dal legislatore potrebbe ridurre il fenomeno della delocalizzazione, cioè dello spostamento all'estero (spesso nei paesi balcanici) della realizzazione dei film, con possibili effettivi positivi sul piano occupazionale. In merito al futuro delle sale, anche Carretti non è sembrato catastrofista: sono in preparazione sperimentazioni che potrebbero far tornare al cinema molti spettatori. Ad esempio, Netflix vuole portare in sala la serie televisiva *Suburra*, con una scelta quasi inedita, se si considera che *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana, che fece peraltro il percorso inverso, può esser considerato un precedente sino a un certo punto, vista la minor durata. Chissà, forse questi tentativi andranno a buon fine, ma è stato impressionante analizzare assieme a Sandro Guarnacci, di *Primavalle in rete*, una piantina del quartiere con l'indicazione delle sale chiuse nel corso dei decenni, A prescindere dalla qualità dei film programmati, questi luoghi hanno svolto per lungo tempo un ruolo rilevante sul piano delle relazioni sociali: la visione d'un film, che fosse un peplum o uno spaghetti-western, negli anni '60 e '70 in particolare era un evento condiviso, perché al cinema ci si andava perlopiù in gruppo. Un contesto diverso dall'attuale, che peraltro rimanda pure ad altri tratti specifici di Primavalle, messi in luce da Flavio Mangione, Presidente dell'Ordine degli Architetti di Roma e provincia. Questo insediamento popolare nasce negli anni '30 del secolo scorso: è vero che i suoi primi abitanti subiscono un trasferimento coatto dall'area dei Borghi in prossimità di San Pietro, ma la sua realizzazione rimanda all'idea di una città disegnata, con la chiesa, le piazze, gli spazi ben definiti tra un edificio e l'altro. Tutti elementi che concorrono a delineare un territorio pensato per una comunità e non per individui o nuclei familiari isolati. La perdita di luoghi come il Galaxy può contribuire a disgregare questa rete di rapporti sociali, uniformando il quartiere a periferie più anonime e depresse. Muovendo da simili considerazioni, l'Ordine degli Architetti si adopera per favorire una rinascita dei cinema, soprattutto se vengono presi in consegna da cittadini organizzati in comitati e associazioni. In questo caso, ai fini della ristrutturazione dei locali, possono essere forniti gratuitamente dei progetti, elaborati da giovani architetti, per i quali questo sforzo creativo è un passaggio utile all'inserimento professionale, che in Italia non avviene automaticamente dopo il conseguimento della laurea. Anche nell'intervento di Valerio, uno dei Ragazzi del Cinema America, si è approfondito il rapporto tra il luogo fisico in cui si proiettano i film e il territorio circostante. Precisando che una battaglia come quella che si sta svolgendo a Primavalle per il Galaxy può risultare vincente o, comunque, smuovere le acque, se parte dalla valorizzazione della storia locale. Ossia, se coinvolge la cittadinanza in una narrazione collettiva di ciò che quella sala ha rappresentato nel corso del tempo. A questo sforzo, se ne deve aggiungere idealmente un altro, richiamato nel suo intervento da Claudio Storani, della Rete degli Spettatori, da anni impegnata – attraverso il rapporto con 250 sale – nella proiezione del cinema italiano di qualità. Il punto è che occorre adoperarsi per creare nuovi spettatori: il che rimanda al fatto che per gestire un cinema ci vogliono precise competenze, tali da portare a elaborare una precisa linea culturale e da porre su basi solide l'eventuale sintesi tra istanze autoriali e gusto per il cinema popolare. Di più, in un'ottica siffatta è necessario anche ripensare rapporti come quelli con le scuole, che di solito di risolvono in matinée in cui si proiettano film scelti dai soli docenti in base al loro "valore pedagogico" e subiti da ragazzi normalmente poco interessati. Il rapporto con le istituzioni della formazione, deve invece vedere gli studenti come co-protagonisti, capaci di dire la loro sulla programmazione e, di conseguenza, di aprire discussioni libere sulle opere visionate. In fondo alcune indicazioni concrete in questa direzione sono venute dall'esperienza del Nuovo Cinema Aquila, di proprietà comunale. L'ex Direttore Artistico per il settore documentari, Massimo Vattani ha raccontato una vicenda per molti versi amara, perché le istituzioni hanno fatto morire una realtà culturalmente vivace. Ma nello stesso tempo ha confermato che creare nuovi spettatori è possibile: il Nuovo Cinema Aquila è giunto a ricavare il 40% dei suoi incassi dalla proiezione di documentari! Probabilmente, alla base di questo buon risultato vi è la soddisfazione di un bisogno condiviso da molti ma in genere trascurato da produttori e distributori: quello di godere – attraverso il cinema – di una lente di ingrandimento su un mondo complesso e in continuo mutamento. Quel che è certo è che questa esperienza conferma l'assunto da cui è partito l'avvocato Leopoldo Lombardi, già Vicepresidente di Confindustria Cultura Italia. Ossia che non è vero che la qualità e il discorso autoriale siano geneticamente in antitesi con le ragioni del mercato. E' invece indubbio che un'industria cinematografica forte deve contemplare una grande varietà di proposte culturali ed espressive. E che la cancellazione delle diversità, così come dei piccoli distributori o esercenti, se può arrecare immediati vantaggi a qualche soggetto imprenditoriale più grande, alla lunga sfibra l'economia dello spettacolo nel suo complesso, perché la fa poggiare su fondamenta d'argilla. Insomma, la discussione è risultata ricca di indicazioni per il Comitato e per chiunque, in Italia, intenda porre un argine all'attuale morìa di sale cinematografiche. Per questo le conclusioni, affidate allo scrivente, sono state sostanzialmente ottimistiche. Certo, il ceto imprenditoriale nostrano è complessivamente più miope di quello di altri grandi paesi europei, così come da noi manca una seria attività di indirizzo nei settori culturali e dello spettacolo da parte degli Esecutivi e dei legislatori. Ma questi svantaggi possono essere trasformati in un'occasione per riattivare dei processi dal basso, per giunta rafforzati dal sostegno di una rete di saperi e di esperienze come quella che s'è espressa nel Convegno. E' infatti essenziale che non ci si attesti sul solo piano della denuncia, ma che si approdi alla capacità di fare proposte concrete. In quest'ottica, il Comitato ha tra i suoi obiettivi l'approvazione di una Delibera Comunale che, partendo dal mantenimento del vincolo di destinazione d'uso, sviluppi una serie di misure in favore della riattivazione delle sale cinematografiche chiuse o dismesse.

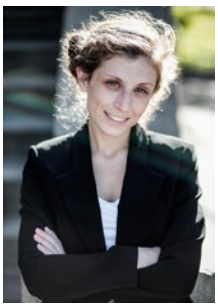
Stefano Macera

Il pubblico (foto di Silvia Ascani)

Abitante del quartiere con striscione per la riapertura del cinema Galaxy

Kim Bong – Han: giovane regista coreano premiato al Festival di Mosca

dalla nostra inviata a Mosca, l'attrice Irene Muscarà



Irene Muscarà

Alla 39.ma edizione del Festival Internazionale del Cinema di Mosca svoltasi alla fine del Giugno scorso, tra le tante interessanti proposte è stato presentato in concorso il film del regista sud-coreano Kim Bong- Han, intitolato *Una persona comune*. Il giovane regista coreano si trovava gia all'aeroporto *Sheremetyevo* per rientrare in patria, quando gli è giunta la notizia di rientrare subito a Mosca perché la giuria internazionale presieduta da Nikita Mikhalkov aveva deciso di dargli un riconoscimento. La suspence ha regnato fino alla fine della cerimonia conclusiva, quando alla fine si è scoperto che del film era stato premiato l'attore protagonista Son Hyun - Ju per via della sua formidabile interpretazione. Possiamo dire che si tratta di un interessante film d'azione, un *noir* che ha il coraggio di indagare sulle logiche oscure del potere del suo paese e sulle contraddizioni e ferite di una storia nazionale del non tutto cicatrizzate. Il protagonista principale del film è un commissario della polizia, un onesto lavoratore dello Stato che si trova dopo un ricatto di fronte ad una drammatica scelta: condannare e giustiziare un uomo innocente o andare fino in fondo alla sua indagine, dire la verità che lui solo ha scoperto, rinunciando al denaro e ai tanti "privilegi" che gli erano stati proposti. Tra questi perfino la possibilità di poter curare i propri familiari con gravi problemi di salute. Attraverso la lacerazione della coscienza e il dramma del protagonista del film, Kim Bong- Han ha voluto rappresentare in modo coraggioso aspetti che riguardano la società coreana e non solo, oggi ancora in lotta contro un passato mai superato e per una democrazia e libertà piene ancora da venire. Per la sua storia che prende spunto da uno stupro e dall'assassinio di una giovane ragazza, il film ha la classica connotazione del dramma e perfino della tragedia. Ma nello stesso tempo il regista Kim Bong- Han riesce attraverso sprazzi di leggera ironia a far respirare lo spettatore e a distoglierlo da quella pesante tensione che lo tiene incollato alla poltrona del cinema. L'inizio del film è perfino esilarante e comico, quando il nostro protagonista commissario di polizia cerca di acciuffare un abile ladruncolo senza riuscirvi. A dare manforte al nostro commissario, si ritrova un altro personaggio importante che apre il sipario ad un altro tema delicato della storia che riguarda la società in generale, quello del rapporto tra comunicazione e democrazia.

"Una persona qualunque" Ordinary person (2017) di Kim Bong-Han

La nostra inviata Irene Muscarà e il regista Kim Bong – Han

Attraverso il personaggio dell'amico giornalista, uomo buono e incorrompibile, non solo si dipana una storia di difficile soluzione ma si svela perfino la corruzione della stessa stampa, supina e complice a fare il gioco del potere. Storia coinvolgente e intrigante quella di Kim Bong- Han, di cui ha voluto raccontarci le origini e la trama del film: "Ci sono voluti quasi dieci anni per girarlo – ci racconta il regista -, e viste le caratteristiche del film, una delle cose più difficili e complicate è stato quello di trovare degli attori che fossero in grado di interpretare personaggi così complessi". Ma il giovane regista coreano ci ha svelato ancora altri elementi importanti per la lettura complessiva di ciò che il pubblico e la giuria del festival hanno apprezzato: "il film è ispirato – egli ci dice - a fatti realmente accaduti. Siamo dentro ad alcune vicende della Corea del Sud capitate negli anni '80, quando il paese era dominato da una cricca militare, che riguardano l'uso del potere e dei suoi effetti infernali.". E aggiunge: "Penso che il pubblico coreano stia apprezzando molto questo film proprio perché avverte come vicini e reali i fatti che vengono raccontati. Io non credo sia possibile vivere in un mondo senza corruzione e compromessi, ma credo anche che non sia impossibile combattere in questo mondo e reagire a tutto questo. E' per questo che faccio il regista e giro questo genere di film". Gli chiedo ancora se ha altri lavori in programma. Fa un respiro profondo e afferma: "Nel mio prossimo film, una commedia, vorrei raccontare questa volta dell'amicizia tra due personaggi, uno dei quali è un detective". E continua: "Vedi, il cinema è vero che non può cambiare il mondo, ma io penso che possa aiutare a cambiare gli spettatori, forse pochi, ma ognuno di essi può a sua volta cambiare la vita di chi gli sta a fianco." Auguriamo a Kim di poter realizzare i suoi progetti futuri, sperando di poter ancora sorridere e riflettere con le storie e i personaggi dei suoi prossimi film.

Irene Muscarà

YouTube Party #34

Females Ruined Gaming For Those Who Don't Have Sex

Visualizzazioni - 220'345 (link)

Massimo Spiga

La trama – Il critico videoludico indipendente Jim Sterling, un maestro della professione, di tanto in tanto ama mettere alla berlina i commentatori dei suoi video che esprimono gli atteggiamenti più tossici. Per farlo, si veste da aristocratico settecentesco e legge i loro commenti, senza ulteriore esegesi o ragionamento. Com'è ovvio, la scelta del costume è atta a simulare l'alta indignazione dei suoi bersagli. Ecco la riproposizione dei commenti recitati, di cui mi sono sentito in dovere di correggere almeno la disastrata grammatica e ortografia: «Dare i diritti alle femminoidi è stato un terribile sbaglio», «Dare alle femmine l'accesso ai videogiochi è stato il più grande errore dell'umanità», «Abbiamo spazio solo dove siamo liberi dalle donne», «I videogiochi fanno schifo perché sono fatti per gente normale e giocatori "frivoli", comprese le femmine», «I videogame oramai sono progettati per femminoidi e finocchi, ecco perché imitano il cinema e hanno protagonisti femmine», «Tre quarti delle donne che trovo nel multiplayer di CS:GO le stendo a pecorina», «Giochi come *Uncharted* e *The Last of Us* sono la prova che i videogame sono fatti per donne e Normanni [*nota del traduttore: intendeva "normies", ovvero giocatori comuni*]». Se leggere questi commenti fa perdere fede nell'umanità, notare la marea di reazioni positive al video di Sterling può servire a ristorarla.

L'esegesi – Nel mare magnum della cultura contemporanea, possiamo trovare il concetto di "incel" (celibe involontario). Questa categoria sociale si auto-definisce tale con orgoglio ed è convinta di essere stata costretta alla castità da una maligna cospirazione di donne (usualmente, da loro chiamate "femmine"). Molti incel interiorizzano il dogma che la loro missione su questa vita sia colmare di commenti simili a quelli sopra elencati ogni clip su YouTube riguardante i videogame. Di norma, gli esseri umani li ignorano, ritenendo (molto spesso a ragione) che si tratti, in realtà, di undicenni inviperiti. Talvolta, però, ci sono prove documentali, oserei dire scientifiche, che tra gli incel esista anche qualche adulto; dopotutto, l'età mediana del gamer è arrivata ormai a 31 anni. Sugli incel e sulle loro tesi non c'è nulla da dire, se non che il pensiero vola, nostalgico, ai campi di rieducazione della Cina maoista. Tuttavia, questi ameni gentiluomini possono essere usati ad esempio per illustrare una dinamica profondamente radicata nella cultura contemporanea, ovvero come il vittimismo si sia profondamente amalgamato alla "scomparsa dei fatti" postmoderna. Se in passato abbiamo avuto minoranze organizzate, le quali hanno fatto il possibile per diffondere informazioni sugli orrori a cui erano sottoposte e per rivendicare i loro diritti, nell'attuale panorama ci troviamo innanzi a una diffusione orizzontale della stessa dinamica, però privata di alcun reale contesto fattuale (ovvero, siamo sommersi di rivendicazioni e settarismo, senza alcun orrore storico o reale problema sociale a stimolarli). In sintesi, anche in questo caso, ciò che prima era sociale è divenuto individuale, tramutandosi da pane in veleno. Così, in uno sventolare identitario di bandiere e slogan, troviamo ricchi "repressi dalla brutalità dittatoriale dello stato" (altrimenti nota come "tasse"), uomini repressi dalla cinica crudeltà della donna non disponibile, bianchi repressi dall'infinita ondata di signori dalla pelle diversa (orda che, calcolatrice alla mano, costituisce a malapena lo 0,1% della popolazione italiana). La posizione è sempre ipocritamente difensiva – ergo, giustificata a livello morale –, mentre l'orrore subito è in larga parte immaginario: è però sufficiente a dare licenza alla presunta vittima di fare *qualsiasi cosa* in nome della "causa". Si è conservata la struttura comunicativa dei movimenti sociali collettivi e li si è fondati su una frustrazione individuale (impolitica per definizione): anche per questo, la maggior parte di questi torrenti di rancore sono del tutto interclassisti. Inoltre, questo vittimismo aggressivo calza a pennello per chiunque: qualsiasi caratteristica personale – divorziata, lo ripeto, da un'effettiva oppressione collettiva e sociale – potrebbe essere sufficiente per farti entrare in una minoranza *personalizzata* e darti il permesso di urlare in faccia a chi non "rispetta i tuoi diritti". Dopotutto, questi piccoli Dottor Livore, i quali portano la loro frustrazione individuale come una bandiera, oramai decidono le elezioni.

Il pubblico – C'è da sospettare che gli spettatori di Sterling siano tutti dei pettinati gentiluomini e gentildonne, perché tra i cinquemila e quattrocento commenti, non ne abbiamo uno (1) che osi riproporre spazzatura sessista; chi conosce il tenore medio di un video YouTube con così tante visualizzazioni sa bene che è un accadimento quasi impossibile. Sterling trionfa perché non sceglie di etichettare gli "incel" con epiteti per loro privi di significato e non fa loro un pistolotto morale: li umilia. Spesso ci dimentichiamo come, per comunicare con strane persone dalle strane culture, sia necessario parlare la loro lingua.

Massimo Spiga

La FIC Federazione Italiana Cineforum elegge il nuovo Comitato Centrale

Qui il nuovo organigramma della FIC che condurrà l'Associazione Nazionale di Cultura Cinematografica per il prossimo triennio 2018-2020, (il conferimento delle cariche è avvenuto nella riunione di sabato 18 novembre). **Diari di Cineclub** augura alla nuova presidenza e a tutti i membri del Comitato Centrale i migliori auspici di buon lavoro e conferma la collaborazione per la continuità e sviluppo della funzione formativa del pubblico nel sistema democratico del nostro paese:

Consiglio di Presidenza
SIGNORELLI Angelo (Presidente e Tesoriere) ZANINETTI Enrico, BOFFELLI Chiara (Vicepresidenti) VINCENZI Daniela (Segretario) ZAMPOGNA Sergio (Presidente per il Collegio dei Revisori dei Conti) CATOZZO Dario (Presidente per il Collegio dei Sindaci Probiviri)

Membri del Consiglio Direttivo
BOZZA Gianluigi
FORNARA Bruno
GREGA Sergio
PEDRETTI Alessandro
PICCARDI Adriano
PIGATO Walter
ROSSI Barbara
TASSI Fabrizio
ZADRA Matteo

Membri dei Collegi (Sindaci Probiviri e Revisori dei Conti) FREZZA Alessandro TURCHI Tonino PUGLISI Giuseppe (supplente) MARCHIORI Roberto
ROSSI Leo LOFFREDA Pierpaolo (supplente) SCARPELLI Claudio (supplente)

cineforum
Rivista di cultura cinematografica edita da
fic Federazione Italiana Cineforum

E' uscito Cineforum 558

Sommario

editoriale
Cartoline da Savannah
Adriano Piccardi
C'è un luogo, una città, che oscilla indeciso tra l'immagine scintillante che ama avere di sé, esibendola sfacciatamente a chi la guarda da fuori, e la materia oscura che la sostanzia. Una città a prima vista tollerante nei confronti di usi e costumi, di stili di vita diversi, ma anche dedita allo sport preferito e rischioso del pettegolezzo. Il potere vi è riconosciuto e adorato, e chi lo detiene può danzare pericolosamente senza rete tra l'ammirazione e la gelosia dei suoi cortigiani, entrambe sincere. Una città che distribuisce i suoi riti sociali tra giorno e notte, mescolando gli intrighi con le effusioni più plateali, i gesti quotidiani con la sospensione dell'incredulità, il reale con il surreale. C'è, in questo luogo, un individuo che emana luce, una star, un parvenu al culmine della sua popolarità e del suo potere. Si ritiene onnipotente e in qualche modo lo è: venerato per la sua ricchezza e per la munificenza con cui concede il suo regno all'altrui fame di divertimento. Il suo potere è tanto da permettergli di (anzi, da spingerlo a) sfidare anche la legge di gravità del perbenismo, della quale sembra avere addirittura il controllo e la possibilità di piegarla senza difficoltà ad ogni suo desiderio. Fino a quando un "incidente" rimette tutto in discussione. C'è la stampa: un giornalista che vorrebbe fare il giornalista, ma ha finito per legarsi troppo all'uomo onnipotente. E a questo luogo dal fascino bizzarro. Scoprirà che la deontologia professionale non sempre può permettergli di districarsi tra i misteri più paurosi e i colpi di scena più ridicoli. Venuto da lontano per ripartire dopo due giorni, resterà qui e metterà aeree radici. La salvezza arriva a volte seguendo vie tortuose... Ci sono quadri che ne nascondono altri, cani fantasma e mosconi al guinzaglio; c'è una sacerdotessa dell'occulto che celebra la coabitazione proficua dei vivi e dei morti; ci sono spiriti vendicativi capaci di trasformare una miserevole agonia in un'epifania cinematografica. C'è la ricerca della verità che sfuma in un irridente ma non troppo «Vecchio mio, la verità, come l'arte, è nell'occhio di chi guarda. Tu credi a quello che vuoi e io credo a quello che so».Quel luogo che potrebbe chiamarsi Hollywood si chiama Savannah. Quel *nouveau riche* onnipotente, omosessuale dissoluto, fragile libertino si chiama Jim Williams e ha il volto e il corpo di Kevin Spacey. Questa vicenda che passo dopo passo arriva obliquamente ma inequivocabilmente a dirci qualcosa su certi effetti nefasti della curiosità e delle aspettative morbose ad essa legate è stata narrata vent'anni fa da Clint Eastwood in un film – stravagante, spiazzante, inaspettatamente profetico – dal titolo *Mezzanotte nel giardino del bene e del male*.
primopiano
Blade Runner 2049 di Denis Villeneuve p. 04
Anton Giulio Mancino
Sognando altre pecore elettriche p. 06
Bruno Fornara
Genitum, non factum p. 09
Pier Maria Bocchi
Dialogo disimpegnato fra due amici al bar p. 11
i film
Chiara Borroni
120 battiti al minuto di Robin Campillo p. 15
Mariangela Sansone
L'inganno di Sofia Coppola p. 18
Simone Emiliani
Ammore e malavita dei Manetti Bros. p. 21
Claudio Gaetani
Madre! di Darren Aronofsky p. 24
Roberto Chiesi
Dove non ho mai abitato di Paolo Franchi p. 27
Valentina Alfonsi
Koudelka fotografa la Terra Santa di Gilad Baram p. 30
Edoardo Zaccagnini
L'equilibrio di Vincenzo Marra p. 33
Giampiero Frasca
L'intrusa di Leonardo Di Costanzo p. 36
Nicola Rossello
Nico, 1988 di Susanna Nicchiarelli p. 39
Andrea Chimento, Elisa Baldini, Giacomo Calzoni, Giancarlo Mancini
Gatta Cenerentola — Il contagio — L'incredibile vita di Norman — L'uomo di neve p. 42
book
Very Nice, Very Nice — Il cinema di Arthur Lipsett p. 47
Margerita Malerba, Gianluca Pulsoni (a cura di)
Il cinema di Arthur Lipsett p. 48
Amelia Does
Gli anni di Arthur Lipsett al National Film Board of Canada p. 49
Margherita Malerba
Strange Codes p. 61
percorsi
Stefano Usardi
L'avventura, La notte, L'eclisse. L'Immagine "aperta" della trilogia di Michelangelo Antonioni p. 66
Tullio Masoni
Un signore di provincia. Blow-Up (poi Zabriskie Point) p. 72
Simone Soranna
Paura di scommettere. Cars 3 di Brian Fee e Cattivissimo Me 3 di Kyle Balda, Pierre Coffin ed Eric Guillon p. 74
Sergio Arecco
Corti à la carte #3. Quando l'occhio trema — Glitterbug — Mirrored Mind — Bad Burns p. 78
festival
Carlotta Po
Sicilia Queer Filmfest. Viaggio eterno verso una terra promessa p. 87
Paola Brunetta
Sole Luna Doc Film Festival 2017 p. 89
le lune del cinema
a cura di Nuccio Lodato p. 92

Omaggio

Una donna e una canaglia
(1973) di Claude Lelouch

L'intellettuale e amante italiano (Silvano Tranquilli) a Simon (Lino Ventura) davanti a Françoise (Françoise Fabian) durante una cena

Ma Lei non legge le critiche?
No.
Allora, come fa Lei per scegliere un film?
Come scelgo una donna: correndo dei rischi.

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriveredìCinema'
Magazine on-line di cinema 2015
E' presente sulle principali piattaforme social
ISSN 2431 - 6739
Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis

a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di Diari di Cineclub è a cura di
Nicola De Carlo
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com
per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubromafedic.it
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.fedic.it
www.cineclubsassari.com
www-pane-rose.it
www.umanitaria.ci.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.babelfilmfestival.com
www.arciiglesias.com
www.lacinetecasarda.it
www.retecinemabasilicata.it/blog
www.cinemafedic.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.storiadeifilm.it
www.passaggidautore.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.educinema.it
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.alambicco.org
www.centofiori.de
www.sentieriselvaggi.it
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.sardegnaeventi24.it
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.quartaradio.it
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.cortisenzafrontiere.com
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.lacittadeglidei.it
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.lerimesse.it
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.gruppofarfa.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.telegi.tv
www.focusardegna.com
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumorione.it
www.laboratorio28.it
www.asfilmfestival.org/it
www.cinergiamatera.it
www.calamariunion.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.tottusinpari.blog.tiscali.it
www.alexian.it
www.lsvideo.altervista.org
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.bandapart.altervista.org/diari-di-cineclub
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.laspeziaoggi.it
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it
www.cinelatinotrieste.org

ISSN 2431-6733